

MŰFAJ ÉS KOMPARATISZTIKA

MŰFAJ ÉS KOMPARATISZTIKA

Szerkesztette
SZÁVAI DOROTTYA és Z. VARGA ZOLTÁN

Gondolat Kiadó, Budapest

A kötet megjelenését az OTKA K 112415 számú pályázata,
valamint az NN 125791 számú pályázata támogatta.

A szerkesztésben közreműködött:
ÁCS-GYÖRFI ANNA és PÁPAY SZANDRA

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulásához van kötve.

© Szerzők, szerkesztők, 2016

www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat

A kiadásért felel Bácskai István
Szöveggondozó Békési Bernadett
Tördelés Amacron Bt.

ISBN 978 963 693 835 2

TARTALOM

Előszó (Szávai Dorottya – Z. Varga Zoltán)	~	~	~	~	~	~	~	9
--	---	---	---	---	---	---	---	---

A MŰFAJELMÉLETRŐL

KÁLMÁN C. GYÖRGY ■ A műfajok (és elnevezések) értelmes káosza								
– univerzalitás és nemzethez kötöttség	~	~	~	~	~	~	~	13
JENEY ÉVA ■ Műfajtan-e az elmélet?	~	~	~	~	~	~	~	18
BENGI LÁSZLÓ ■ A műfajkeverés funkcióváltásai a modernség irodalmában	~							24
BENYOVSZKY KRISZTIÁN ■ Keresztül-kasul a szövegeken.								
Szemponatok az irodalmi crossover meghatározásához	~	~	~	~	~	~	~	32
FRIED ISTVÁN ■ Weltliteratur, World Literature – változó fogalmak	~	~	~	~	~	~	~	42

A MŰFAJISÁG MINT ALAKZAT VAGY OLVASÁSMÓD

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY ■ A történelmi regény létezési módja	~	~	~	~	~	~	~	57
SZÁVAI JÁNOS ■ A napló színeváltozásai	~	~	~	~	~	~	~	68
HANSÁGI ÁGNES ■ A komparatiztika „műfaja” – a tárcaregény	~	~	~	~	~	~	~	77
MEKIS D. JÁNOS ■ A „Márai-regény” mint műfajalakzat	~	~	~	~	~	~	~	86
BENDA MIHÁLY ■ A töredék mint irodalmi műfaj?	~	~	~	~	~	~	~	102
LAKATOS ISTVÁN ■ „El lehet beszélni az időt, <i>magát</i> az időt, <i>csak</i> az időt <i>önmagában</i> véve?”	~	~	~	~	~	~	~	113

LÍRA ÉS MŰFAJISÁG

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN ■ Bahtyin és a költészet	~	~	~	~	~	~	~	~	~	123
BÓKAY ANTAL ■ A lírai és olvasása. Paul de Man líraelméletéről	~	~	~	~	~	~	~	~	~	140
KOCZISZKY ÉVA ■ Hűség az eseményhez: Alain Badiou költészetelméletéhez	~	~	~	~	~	~	~	~	~	149
SZÁVAI DOROTTYA ■ „...el is vagyok veszítve, / meg is vagyok találva” Az elégia visszatéréséről és az elégiko-ironikusról a kortárs magyar költészetben	~	~	~	~	~	~	~	~	~	160
TURAI LAURA ■ Az intertextualitás határmezsgyéi Pilinszky János <i>Kráter</i> című kötetében	~	~	~	~	~	~	~	~	~	178
FEKE ESZTER ■ A prózavers olvashatósága Nemes Nagy Ágnes „állomásversein” keresztül	~	~	~	~	~	~	~	~	~	187
PATAKY ADRIENN ■ A (poszt)modern szonett önreflexivitásának néhány példája	~	~	~	~	~	~	~	~	~	195

A REGÉNY MŰFAJI HATÁRÁTLÉPÉSEI
KOMPARATÍV VETÜLETBEN

Z. VARGA ZOLTÁN ■ A történelmi fikciótól a fikcionalizált történelemig: történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés összehasonlító perspektívából	~	~	~	~	~	~	~	~	~	207
NAGY BEÁTA ■ A tudatfolyamregény változatai Virginia Woolfnál és Cholnoky Lászlónál	~	~	~	~	~	~	~	~	~	225
PAPP KATINKA ■ Szerelem, vallás, utópia diskurzusa az <i>Új Héloïse</i> -ban	~	~	~	~	~	~	~	~	~	236
PUSKÁS DÁNIEL ■ „Egy hímnemű test élete és halála” Philip Roth <i>Akárki</i> regénye és a középkori hagyomány	~	~	~	~	~	~	~	~	~	249

AZ ANTIK MŰFAJOK KIHÍVÁSAI
AZ EZREDFORDULÓN

DARAB ÁGNES ■ A retorikai <i>exemplum</i> tól a keresztény példázatig. Az antik anekdota	~	~	~	~	~	~	~	~	~	261
MEZŐSI MIKLÓS ■ Musiké, logos és a deinon – a többszólamú próza születése a szofisták szelleméből. Tragikus história: Aischylos, Sophoklés és Thukydides	~	~	~	~	~	~	~	~	~	273

BÁNYAI TIBOR MÁRK ■ Pásztoroköltészet és műfajiság	~ ~ ~ ~ ~	284
DOMOKOS GYÖNGYI ■ Egy klasszikus műfaj kanonizációjának kérdése napjainkban, avagy a XXI. századi óda	~ ~ ~ ~ ~	297

MŰFAJTÖRTÉNETI NARRATÍVÁK ÉS MŰFAJI KEVEREDÉS A MAGYAR IRODALOMBAN

PAPP ÁGNES KLÁRA ■ Szindbád, a kisvárosi flâneur	~ ~ ~ ~ ~	309
KOVÁCS GÁBOR ■ A véletlen, az esetleges és a többértelmű. Gondolatok a felismerés komparatistikai problematikájáról	~ ~ ~ ~ ~	326
KASZAP-ASZTALOS EMESE ■ Az <i>Abafi</i> kontrasztív kontextusa – a biedermeier regény szöveguniverzuma. Petrichevich Horváth Lázár: Az elbujdosott vagy egy tél a fővárosban	~ ~ ~ ~ ~	348
SZENTPÁLY MIKLÓS ■ A műfaj mítosza, a mítosz műfaja	~ ~ ~ ~ ~	364
ÁCS-GYÖRFI ANNA ■ Az atléta elbeszélhetetlen halála	~ ~ ~ ~ ~	374
BURJÁN ÁGNES ■ A regény műfaja, avagy a műfaj regénye? A <i>Jadviga párnája</i> rejtett műfaji rétegei	~ ~ ~ ~ ~	383

MŰFAJKÖZISÉG, KULTÚRAKÖZISÉG, MŰFAJI HATÁRÁTLÉPÉSEK, TRANZSNACIONALIZMUS

FÖLDES GYÖRGYI ■ Transznacionalizmus, határátlépés és műfajiság.		
Földes Jolán és Agota Kristof	~ ~ ~ ~ ~	397
BÁNYAI ÉVA ■ Átmenet és narratívák. A <i>Fordulat</i> elbeszélhetősége	~ ~ ~	408
LADÁNYI ISTVÁN ■ A folytatásos regény műfaji sajátosságai és jelentősége az <i>Új Symposion</i> folyóirat első szerkesztői nemzedékénél.		
Tolnai Ottó: <i>Érzelmes tolvajok</i> , Végel László: <i>Egy makró emlékiratai</i> , Gobby Fehér Gyula: <i>néhány szó a novi sad-i kenyérről</i>	~ ~ ~ ~ ~	415
MÁRJÁNOVICS DIÁNA ■ Transztextualitás és identitás az Ugrešić-prózában	~ ~ ~	427
BERSZÁN ISTVÁN ■ Műfaj dimenziók versus irodalmi kísérletek	~ ~ ~	436

MŰFAJI ÉS MEDIÁLIS KÖZVETÍTETTSÉG

TARJÁNYI ESZTER ■ Regénybe rejtett operett. Kosztolányi <i>Pacsirtája</i>						
– a lélektani regény és a népszerű műfaj szimbiózisa	~	~	~	~	~	453
NÉMETH ZOLTÁN ■ A magyar slam poetry kontextusai	~	~	~	~	~	472
TAMÁS KINGA ■ Műfaj és medialitás.						
A <i>Rájátszás</i> című produkció verses dalai, dalversei	~	~	~	~	~	480
PINTÉR VIKTÓRIA ■ Performance, a műalkotás helye	~	~	~	~	~	486

ELŐSZÓ

„Műfaj és komparatiztika” című kötetünk a 2015 novemberében a veszprémi Pannon Egyetem Irodalom-és Kultúratudomány Intézetében megrendezett komparatiztika konferencia¹ előadásából válogat. A magyar komparatisták 2015-ös veszprémi találkozója egy 2013-ban indult rendezvénysorozat harmadik alkalma volt, melynek célja az összehasonlító irodalomtudomány hagyományainak, szerepeinek, vizsgálódási területeinek ártértékelése és újraértelmezése a diszciplínát ért ezredfordulós elméleti kihívások és kritikák nyomán. A konferenciákon végzett munka természetesen nem csupán a komparatiztika elméleti kérdéseit érintette, hanem sokszínű módszertani és történeti nézőpontokból vizsgálta a kérdést. Így van ez a jelen kiadványban is, ahol a tanulmányok az irodalmi műfajok kérdését igyekeznek körüljárni.

Az irodalmi műfaj fogalma az utóbbi évtizedek teoretikus diskurzusában hasonló kihívásokkal szembesült, mint a komparatiztika. A klasszikus, normatív, illetve a strukturalista műfajelméletek kritikái a fogalom operativitásának, heurisztikus erejének, tárgyának megkérdőjelezéséhez vezettek. Az irodalom kontextuális, kulturális megközelítései épp az olyan univerzális érvényüként láttatott, a nyelv szemiotikai rendszerként tekintett felfogásához kapcsolható fogalmak bírálatával, vagy legalábbis bizonyos elnéző figyelmen kívül hagyásával jártak mint például a műfaj. A műfaj kérdése, az értelmezés és a jelentésadás műfajiság mentén artikulálódó problémái mégsem kerültek ki az irodalomtudomány érdeklődéséből, hiszen a műfajfelszámoló elgondolások, a műfaji határátlépések, hibriditások irodalmi gyakorlatai és értelmezői vizsgálatai minden jel szerint megkerülhetetlen fogódzói maradnak az irodalomról való gondolkodásnak. A műfaji mintázatok, áthallások, szerveződések az irodalomtörténész textuális vizsgálatainak „alapfelszereléséhez” tartoznak, melyekkel történeti formációk határai, illetve kulturális és társadalmi

¹ A Nemzetközi Összehasonlító Irodalomtudományi Társaság Magyar Nemzeti Bizottsága vándorkonferenciájának a Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar Irodalom-és Kultúratudományi Intézete adott otthont 2015. november 13–14-én. A konferencia megrendezését és jelen kötet kiadását az OTKA K 112415 számú pályázata támogatta.

jelentések törésvonalai azonosíthatók. A műfaj kérdését a posztkoloniális diskurzus és a kulturális kritika távlatában is el lehet helyezni (a műfajiság és a hibriditás elméletei), csakúgy, mint a regionalitás, az intertextualitás vagy a fordítás elméleteinek kontextusában is föl lehet vetni, amint azt e válogatásban összegyűjtött írások remélhetőleg igazolják.

A műfajelmélet néhány fontos kérdésének összehasonlító perspektívában történő újragondolása alkotja válogatásunk első csoportját. E kérdést, leegyszerűsítve persze, úgy lehetne felvetni, hogy egy adott korszak vagy paradigma komparatív/asszimilatív jellege miként áll szemben az egyedi műalkotás egyszeri és megismételhetetlen mivoltával, szingularitásával, ami határt szab a műfaji azonosíthatóságnak, s a műfaji azonosság/összemérhetőség képzetének újraértelmezésére készlet. A kötet elméleti megközelítést előtérbe helyező írásai kitérnek többek közt az irodalmi műfajok öndefiníciós-öntematizációs-autopoétikus kísérleteinek kérdésére is, mely döntően határozza meg a műfajok alakulástörténetét, illetve a nemzeti kontextusok eltérő műfaji mátrixaiból adódó fogalmi, elméleti, irodalomtörténeti következményekre, melyek jelentős hatással vannak az ezekben a kontextusokban honos olvasói szokásrendszerekre.

Kötetünk írásai külön is kitérnek bizonyos műfajok összehasonlító perspektívából vázolt alakulástörténetére (történelmi regény, napló, tárcaregény, elégia), egyszerre ismerve el és függesztve fel a műfajiság szöveg- és jelentésközpontú, illetve befogadói elvárásokat formáló szerepét, két írás pedig a költészet újabb teoretikus megközelítéseiben veti fel a műfaj fogalmának alkalmazhatóságát.

A nagyobb ívű elméleti, műfajpoétikai reflexiók mellett válogatásunkban olyan tanulmányokat is közlünk, melyek a műfaj fogalmát különböző nemzeti, sőt transznacionális kontextusokban, e kontextusok összehasonlításával, műelemzésekkel és értelmezésekkel járják körül. E tanulmányok az elbeszélő műfajok belső sokszínűségével vetnek számot, amikor a narratív-poétikai mintázatok jelentésteremtő egymásra vetülését, összjátékát vagy éppen feszültségeit vizsgálják főként modern és kortárs irodalmi példákon keresztül, de a probléma történeti beágyazottságát mutatja, hogy közel fél tucat tanulmány foglalkozik a kérdés megjelenéseivel az antik irodalomban.

A 2015-ös veszprémi tanácskozás anyagának megjelentetése búcsú és megemlékezés is. Búcsú Szegedy-Maszák Mihálytól, a hazai és nemzetközi irodalomtudomány és azon belül a komparatistika kiemelkedő alakjától, aki a Magyar Komparatistikai Társaság elnökeként a konferencia nyitóelőadását tartotta, s előadásának tanulmánynyá alakított változata minden bizonnyal életművének egyik utolsó darabja. Emlékét megőrzi a magyar és a nemzetközi irodalomtudomány és kutatói közösség.

Szávai Dorottya – Z. Varga Zoltán

A MŰFAJELMÉLETRŐL

KÁLMÁN C. GYÖRGY¹

A MŰFAJOK (ÉS ELNEVEZÉSEK) ÉRTELMEK KÁOSZA

Univerzalitás és nemzethez kötöttség

Amikor az első tudományos értekezésemet írtam két barátommal együtt, egyikük azt javasolta, hogy érdemes a tanulmányt a káosz bemutatásával kezdeni. Mivel az írás célja éppen egy fogalom tisztázása volt, ez remek ötletnek tűnt: akkor juthatunk el a megnyugtató körülíráshoz, és úgy kelthetjük fel leginkább az olvasó érdeklődését, ha megmutatjuk, miféle zűrzavar uralkodik, mennyi ellentmondó vagy széttartó meghatározás létezik. Hogy micsoda káosz van.

Bármikor, amikor fogalomtisztázásról, egy-egy kategória definiálásáról vagy megközelítéséről van szó, ez az eljárás, az összevisszaság megmutatása, elengedhetetlen és élvezetes része a folyamatnak. Márpedig ha műfajokról – a műfajokról általában vagy az egyes műfajokról – beszélünk, nagyon gyakran erről van szó. Ne is beszéljünk magának a műfaj szónak a használatáról – ekkora káoszt akár csak érzékeltetni is héraklészi feladat.

Ezért csak egy-két elemet említek, hogy azután ne megoldást kínáljak, hanem a megoldások-tisztázások természetén töprengjek egy kicsit.

Először is: köztudomású, hogy a műfajok nemcsak egyszerűen nem univerzálisak, de gyakran még regionálisnak is nehéz nevezni egyiket-másikat, nem is szólva az időbeli változatosságról. Ha vita van a műfajmegjelölések körül, az gyakran (a leggyakrabban) ebből fakad: más szóval jelölnek egy-egy szövegtípust pár száz (vagy akár csak pár) kilométerrel odébb, és mással pár évtized (vagy akár csak év) távolságból. Az igazi ünnepeket éppen az jelenti, amikor egy-egy műfajmegjelölés hasonlóan tetszik nagy térbeli vagy időbeli távolságból: az ókori és a modern óda, a japán vagy az európai regény, pláne – vegyítve a két szempontot – a régi kínai és a modern magyar elégia: ezek olyan megfelelések, amelyeknek bizonyításán érdemesnek látszik sokat dolgozni. Tehát a műfajproblémák egyikét mindenképpen az *elnevezések* jelentik. Nyelvterületenként és történelmileg más-más megnevezést használnak bizonyos szövegtípusokra. Még az is lehet, hogy nyelvterületen belül is vannak efféle

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

zavarok, még ha a kor ugyanaz is: vajon a hatalmas anglofón vagy frankofón nyelvterületen, ahol természetesen figyelembe kell venni a volt gyarmatok kultúráit is, ugyanazokat a műfajelnevezéseket használják-e, és pedig ugyanabban az értelemben, egységesen, mindenütt?

Ugyanakkor ennek a fordítottja is igaz: hogy tudniillik nem feltétlenül a megfeleléseket keressük, hanem a specifikusat, az össze nem hasonlíthatót, az egyedít – legyen bár ez a kor vagy a kultúra (vagy nemzet, nyelvterület stb.) specifikuma. Vannak olyan műfajmegjelölések, amelyek aligha azonosíthatók más nyelvterületeken: annak pedig számos oka lehet, hogy miért van ez így. Csak egypár példa. A 60-as, 70-es években elterjedt – utána lehet nézni, hogy hogyan, kiknek a kezdeményezésére, miért –, hogy a líra egy válfaját (mondhatjuk: műfaját) elkezdték a „hosszúvers” kifejezéssel illetni. Magyarán: a szakmai közvélemény megteremtett egy új terminust, és bizonyos szövegeket megfeleltetett ennek, jelesül Juhász Ferenc és Nagy László bizonyos műveit, s aztán másokra is alkalmazni kezdték (bár úgy emlékszem, hogy visszamenőleg, korábbi korok műveire nem). Nem érdemes azt vitatni, hogy volt-e ennek értelme, megalapozottsága, fogadjuk el tudománytörténeti tényként – megtörtént. A korszak profi értelmezői – úgy emlékszem – nem igen vették figyelembe a világirodalmi közeget; az új műfaj kitalálásakor semmiféle komparatív szempontot nem érvényesítettek. Meg is maradt ez a „hosszúvers” afféle hungarikumnak: zárványnak – függetlenül attól, hogy időbelileg is zárványnak bizonyult, aligha hiszem, hogy alkalmi szóvirágként való használatán kívül manapság bárki komolyan venné.

Nagyjából az ellenkező folyamat játszódott le azokkal a XIX. századi műfajterminusokkal, amelyek éppen a komparatív megfontolások révén jöttek létre – hogy a magyar változat különállását, sajátos mivoltát, nemzeti jellegét hangsúlyozzák. Az olyan elbeszélő műfajok, mint a „rege” vagy a „beszély” bizonyára elhelyezhetők volna a novella vagy a kisregény (esetleg a mese) kategóriáiban, a megfelelő megszorításokkal és kiegészítésekkel – de valamilyen okból ezek a terminusok a korszak szerzői és értelmezői számára fontosabbak voltak. Azt sem nagyon nehéz megválaszolni, hogy miért: a magyar irodalom elkülönültségét, sajátos vonásait, belső fejlődésének autonómiáját kívánták ezzel hangsúlyozni, és implicit módon szembeállítani mindazzal, ami más nemzeteknél, más kultúrákban, más irodalmi közegekben történik. A magyar kontextuson kívül ezek a műfaj-kategóriák nehezen is értelmezhetők – és éppen ez a cél, a különlegesség felmutatása, a besorolással szembeni ellenállás.

Vagy van egy harmadik változat (meg még sok-sok, ezeken kívül is): amikor az irodalom mezejét alakító szereplők egy része – komparatív megfontolásokból, nagyon is szem előtt tartva más nyelvterületek és kultúrák sajátosságait – egy bizonyos műfaj-kategória *importjára* törekszik. Azért fogalmazok ilyen nyakatekerten, mert olykor szerzői törekvésekről van szó, máskor a hivatásos értelmezők ambíciójáról. Ez voltaképpen az alapeset – amikor egy-egy műfajmegjelölés meghonosodik

(előbb a hivatásos közvetítők, később a nagyközönség is elkezdte használni), akkor mindig az történik, hogy egy másik kultúrából, nyelvterületről átvesszünk (többnyire magyarázva) egy-egy kategóriát. Előfordul azonban, hogy ez az átvétel nem vagy nem egészen sikeres, miközben tanúi vagyunk a meghonosítás törekvésének. Így járt a románc vagy románcos történet: a prózai vagy verses elbeszélő műfajoknak az a változata, amely értékszerkezetét tekintve sajátos, amennyiben nem tragikus és nem is komikus; olykor, hogy teljes legyen a zűrzavar, elégikusnak is mondják. Nos, a románc nemigen találta meg az útját és helyét a magyar műfaj-kategóriák rendszerében, holott voltak javaslatok a beillesztésére. Sikeres importnak bizonyult viszont a „rövidtörténet” (egybe- vagy különírva) – noha ez könnyedén megfeleltethető a novellát fedő „short story” kategóriájának, s ezért megkettőződésnek látszik, mégis széles körben elfogadottá vált. Talán hogy felváltsa a klasszikus novellához fűződő asszociációkat (csattanós, egyszálú, kevés szereplős stb.).

Újabb kérdés lehetne, hogy ugyan honnan vesszük ezeket a műfajmegnevezéseket. Az egyik forrás nyilvánvalóan a hagyomány szentesítette professzionális – irodalomtörténeti – szóhasználat; de ennek forrása gyakran a szöveg maga, jelesen az a paratextuális jelzés, amely a szöveget valamilyen szövegtípusba besorolja. Itt mindekelőtt a címre és alcímre kell gondolnunk: ezek mintegy megszabják, hogy hová is helyezzük el a műfajok képzeletbeli térképén a szöveget.

De a paratextusok legalább annyiszor okoznak problémát, mint ahányszor eligazítanak a műfajok katyvaszában. Könyvtárnyi irodalma van a *Divina Commedia* címnek. Az sem éppen egyszerű, hogy a *Holt lelkek* alcíme vajon miért „poéma”. Esterházy nagy művének címe voltaképpen két műfajmegjelölés (*Termelési regény* – *kisssregény*), amelyekhez alcímként egy harmadik adódik: „regény”. Nem megyek bele ennek az elemzésébe, csak jelzem: kettő közülük nagyon erősen korhoz kötött kategória: a „termelési regény” talán egy évtizedet (bár igen súlyos évtizedet) élt meg, sem előtte, sem utána nem használták (s nem is keletkezett olyan szöveg, amelyre alkalmazhatták volna); a „kisregény” (és most tekintsünk el a három s értelmezésétől) a 60-as, 70-es évektől volt igen kedvelt (és speciálisan magyar) terminus, kényelmes, de teoretikusan nehezen megalapozható, és a kor levegőjét (hogy ne mondjam: szagát) erősen magán viselő kritikusi szóhasználat. Mintha csak a terjedelem miatti mentegetőzés rejlene benne. (Hallott már valaki „hosszúregényről”?) Végül a cím „regény” szava pedig mintha a kiadói gyakorlat előtti ironikus főhajtás volna: tessék, olvasók, hogy tudjátok, mivel álltok szemben; tessék, könyvtárosok, ne legyen probléma a cíMLEÍRÁSSAL. Hasonló ironikus gesztus az egyes kiadásokban csak néhány lapnyi *Fuhasok* alcíme: „regény” – lehet ugyanis amellett érvelni, hogy ez a rendkívül sűrű, sok szereplőt mozgó és igen fordulatossá szöveg *tényleg* regény volna. Ugyanakkor konvencióinknak ellentmond a terjedelem: a *Fuhasok* így válaszol a *Termelési regényre*.

A paratextusok tehát olykor nagyon komolyan veendő, máskor ironikusak, vagy bonyolult jelentést hordoznak, s nem mindig vehető a műfaj halálos biztonság-

gal kijelölő, szó szerinti értelemben. Mikor hogy: ez mindig a konkrét esettől és az értelmezéstől függ. Ami közös elemnek látszik (vagy legalábbis: gyakorinak), az a *helyfoglalás*. Amikor egy paratextus (cím, alcím, előszó, utószó, fülszöveg) bejelenti, hogy a szöveg ehhez vagy ahhoz a műfajhoz sorolandó, akkor nemcsak a szöveget helyezi el, hanem meg is határozza azt a szabályrendszert, amelynek figyelembevételével a szöveg olvasandó, és meg is változtatja azt a mezőt, amelybe a szöveg belép: gyarapítja, kicsit át is rajzolja. A szöveg önmeghatározása nem feltétlenül ártatlan, szerény jelzés, hanem olyan húzás, amely az értelmezőt lépéskényszerbe hozza: afirmálja vagy vonja kétségbe a paratextus sugallatát, tegye témájává a műfaj megjelölését.

Nem tudom, mennyire sikerült érzékeltetnem a műfaj-kategóriák területén uralkodó káoszt; amiket felsoroltam, mind közismert példák, és a legtöbben bizonyára már oda sem figyelünk rájuk. Jól elvagyunk nélkülük, nem kell belekeverednünk a tisztázásba. Logikusan most annak kellene következnie, hogy rendet teszek, megmutatom, hogy hol van a kiút a zűrzavarból, tisztázom végre a fogalmakat. De nem ez a célom, nem is vállalkoznék ilyesmire. Sokkal inkább azt tartom elemzésre érdekesnek, hogy milyen erők mozgatják a zűrzavar létrejöttét, milyen szándékok lehetnek a terminológia, a kategória-rendszer kuszasága, ennek reménybeli felszámolása vagy akár fenntartása mögött. Még egyszerűbben: mire jó mindezzel vacakolni vagy mindezt félretolni, miért van, hogy a műfajról szóló diskurzusok jelentős része éppen az alapfogalmak tisztázásával van elfoglalva.

Az olvasó felfigyelhetett arra, hogy eddig – menet közben – már számos elemre céloztam, amelyek legalább részben magyarázatul szolgálhatnak. Azzal kezdtem például, hogy a kultúrák és nyelvtérületek közötti műfaj-megfeleltetések bizonyításán érdemesnek látszik sokat dolgozni. Magyarán: az efféle tevékenység a szakma legitimálása egyben, annak a jele, hogy megoldandó problémák tornyosulnak előttünk, és fáradságos munkával megoldjuk őket. Vagy később arra utaltam, hogy a nemzeti büszkeség, a nemzeti kultúra specifikus voltának előtérbe helyezése lehet a cél: külön, nemzethez és kultúrához kötött fogalomrendszert alakítunk ki, amely hasonlíthatatlan, összevethetetlen másokéval. Vagy éppen ellenkezőleg – példának tekintett, haladottabb vagy érdekesebb kultúrákhoz vágyunk hasonlítani, ezért mindazokat a jelenségeket igyekszünk felfedezni a sajátunkban, amelyek másutt evidensek, nálunk kevésbé.

Ez kellemetlennek és szigorúnak hangzik: mintha csak azt állítanám, hogy ideológiai, sőt politikai, enyhébb esetben önös egzisztenciális számítások állnának a műfaj-kategóriák káosza mögött. Nem, ezt nem állítom ilyen határozottsággal – bizonyos esetekben lehet, hogy erről van szó, máskor „nem tudják, de teszik” (vagyis: efféle megfontolások nélkül, de a szakma automatizmusai, a tudományos élet kényszerei vagy egyéni érdeklődés miatt mégis ez a tevékenység uralkodik el a szakma egy részén), megint máskor mindez akaratlan mellékterméknek bizonyul.

A műfajok rendszerének állandó újraírása, az ellentmondások feloldása, az átláthatóságért folytatott küzdelem legalább három másik céllal függhet össze: először is, ez igen fontos lehet az oktatásban: elemi kötelessége az általános iskolától az egyetemig minden irodalomoktatásnak, hogy reflektáljon a szöveg műfaji hovatartozására, ennek történeti és poétikai vonatkozásaira, hogy kialakítsa a műfaji szabályok iránti érzékenységet, a műfaj történetének akár felületes ismeretét. Másodszor: természetes, hogy a művek értelmezésében (az iskolától a kritikáig vagy az irodalom bármilyen mű közvetítéséig) szükségképpen jelen van a műfaji szempont: ez ad lehetőséget az összevetésre, a jelentésadást részint ez támasztja alá, és hozzájárul a történeti kép meg-, át- és újarajzolásához. Harmadszor: akár a nemzeti büszkeség, akár a más nemzeti kultúrákkal történő összevetés, akár a más kultúrák körébe való harmonikus beillesztés a cél vagy az eredmény: a műfajok komparatív elemzése a nemzeti irodalom önismeretének az eszköze is. Az irodalomtörténet-írásnak, a kritikának, az oktatásnak és egyáltalán: az irodalom rendszerében való mindenféle részvételnek megkerülhetetlen eleme annak megmutatása, hogy mennyiben egyedi és mennyiben másokhoz hasonló a szöveg (vagy egy kor, egy régió irodalma), mi köze van a környező más nyelvekhez, kultúrákhoz, nemzetekhez.

Ez a három (és bizonyára még sok más) cél volna a műfaj-kategóriákon történő spekulálásnak a közvetlen célja. Fontos és önmagukban is jogosult, igazolható célok. Megnyugodhatunk tehát, hogy rendcsináló tevékenységünknek értelme és nemes célja van. De hadd csöppentsek újra egy kis keserű csepp a tortára. A rendrakás, az osztályozás, a kategorizálás, tetszik, nem tetszik, hatalmi kérdés is. Aki besorol, annak hatalma van – megteheti, szót kap, odafigyelnek rá, és mert a besorolás aktusa felruházhatja tekintéllyel, a jobban tudás látszatát kelti. Dominancia és osztályozás együtt járnak: ha egyszer arra szánjuk rá magunkat, hogy a műfajok dzsungelében rendet vágjunk, hatalmunkkal élünk, vagy ekként teszünk szert némi hatalomra. Nem sokra, nem látványosra. Ezért igenis jól jön nekünk a dzsungel. Mindig találunk benne nyesegetnivalót, írhatjuk a bozótot, vagy újat ültethetünk.

MŰFAJTALAN-E AZ ELMÉLET?

A műfaj fogalma a XVI–XVII. században vált közkeletűvé az irodalmi művek rendszerezésében és értékelésében, és sokáig virágkorát élte. Az irodalmi műfaj fogalmának használhatóságát legalább fél évszázada megkérdőjelezi az irodalomtudomány, s úgy látszik, a műfaj már nem tartozik az irodalom leírására szolgáló megkerülhetetlen elképzelések közé. Az irodalomról szóló beszéd valóban meg tud lenni a műfaj fogalma nélkül – főként abbéli igyekezetében, hogy teret engedjen a *műnek*, s ne akarja azt bármi áron beleerőszakolni műfaji keretekbe –, noha a műfajelmélet nemcsak fejlett ága az irodalomtudománynak, hanem gyakorlati haszna is látszik: az általánosítás alapelve, rendezőelv, amelynek segítségével az irodalmi műveket osztályokba, csoportokba sorolhatjuk, s így a könnyű megragadhatóság illúzióját kelti. Önkényes is, s amint az irodalom története megmutatja: a művek minduntalan meghaladják, a „hagyományos” műfaji kategóriák újra meg újra megkérdőjeleződnek. Nem véletlenül: a műfajfogalom jellemzői csak részben esztétikai jellegűek. Az egységesség hiánya, a rendszertelenség a fogalom eredetével is összefügg. Ráadásul a köztudatban elterjedt műfajok különböző elméletekből származnak, amiből az is következik, hogy adott műfaj definíciójának alapjainál eltérő elvekre bukkanunk. Korántsem könnyíti meg a helyzetünket, hogy a műfaj neve a ’nem’, ’fajta’, ’típus’, ’féleség’ jelentésű francia *genre* szóból származik, amit éppen úgy is megfogalmazhatunk, hogy műfaj azt jelenti: műfaj. És ha ez nem lett volna elég, színre lépett a *zsáner* is, eredetileg azokat a műfajokat jelölve, amelyek a hősi, történelmi, fennkölt és magasztos helyett hétköznapi, díztelen, szokványos, „békés-nyugalmas” témákat választottak: portré-, táj-, állatábrázolást, csendéletet. Így keletkezett a zsánerkép Németországban és Németalföldön, ám franciából szerzett megnevezéssel, amely lassanként a hasonló tematikájú, morális és ifjúsági folyóiratokban közölt rövid elbeszélések jelölésére szűkölt.² Magyar neve életkép, s ez akár segíthet is a megértésben,

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

² Vö. Zsánerkép. In *Világirodalmi Lexikon*, 18. Z-Index. Főszerk. Szerdahelyi István. Budapest, 1995, Akadémiai Kiadó. 243.

amennyiben azt gondoljuk, hogy az élet képe az „érdektelen” hétköznapi, a „kisember”, és nem a Történelem vagy az Ember. Az már kevésbé járul hozzá a tisztázáshoz, hogy a szakirodalom napjainkban is egymás szinonimájaként váltogatja a *műfaj* és a *zsáner* szavakat. A szóhasználat tehát már önmagában általános elméleti kérdéseket vet föl, a műfaji meghatározhatóság, a műfajkeveredés, a zsáner és a stílus problémáit. És azokat a buktatókat, amelyekre az az értelmező számíthat, aki a nemzeti kultúrák jelenségeit francia és angolszász műszavakkal vagy azok különböző fordításaival kísérli meg magyarázni. (És akkor még a műnemről, a mű neméről egy szót sem szoltunk.)

A műfajfogalmat nemcsak az irodalomtudomány, hanem az irodalom szerzői is lankadatlanul megkérdőjelezi. A műfajelmélet tehát majdnem mindig válságban van. Emlékeztet, ahogyan Victor Hugo az *Ódák* 1824-es előszavában, a romantika virágzásának teljében „konvencionális műszavakról”, „üres léggömbökről”, „jelentés nélküli jelekről”, „kifejezés nélküli kifejezésekről”, „homályos jelentésű szavakról” beszélt – tulajdonképpen a műfajról.³ Hugo „klasszikus” és „romantikus” műfajról (*genre*) beszélt, nem irányzatokról, a műfajokat a stílus fogalmához, az irodalmi doktrínához, avagy irodalmi struktúrához társította.

Azt is tudjuk, hogy Austin Warren „intézményes imperativusoknak” tekintette a műfajokat, amelyek kényszerítenek ugyan, de egyszersmind teret adnak az alkotó kényszerítő erejének. A műfaj tehát *lehet* intézmény, amelyen belül maradva *lehet* alkotni, vagy *lehet* teremteni új intézményt, de akár kívül *lehet* maradni a teljes intézményrendszeren is.⁴

³ „Il agitera, sans hésitation, les questions les plus délicates, et, comme le petit enfant thébain, il osera secouer la peau du lion. Et d'abord, pour donner quelque dignité à cette discussion impartiale, dans laquelle il cherche la lumière bien plus qu'il ne l'apporte, il répudie tous ces termes de convention que les partis se rejettent réciproquement comme des ballons vides, signes sans signification, expressions sans expression, mots vagues que chacun définit au besoin de ses haines ou de ses préjugés, et qui ne servent de raisons qu'à ceux qui n'en ont pas. Pour lui, il ignore profondément ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique. Selon une femme de génie, qui, la première, a prononcé le mot de littérature romantique en France, cette division se rapporte aux deux grandes ères du monde, celle qui a précédé l'établissement du christianisme et celle qui l'a suivi. D'après le sens littéral de cette explication, il semble que le Paradis perdu serait un poème classique, et la Henriade une œuvre romantique. Il ne paraît pas rigoureusement démontré que les deux mots importés par Mme de Staël soient aujourd'hui compris de cette façon. En littérature, comme en toute chose, il n'y a que le bon et le mauvais, le beau et le difforme, le vrai et le faux.” Lásd VICTOR HUGO: Préface de 1824. In uő: *Odes et ballades. Nouvelle édition augmentée*. 2014, Arvensa. 19. (Kiemelések tőlem – J. É.) https://www.amazon.de/Ballades-Nouvelle-édition-augmentée-French-ebook/dp/B00IW623ZY?ie=UTF8&*Version*=1&*entries*=0 (A letöltés dátuma: 2016. május 25.)

⁴ RENÉ WELLEK – AUSTIN WARREN: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest, 1972, Gondolat Kiadó.

A műfaj fogalmát mégis, akkor is használjuk, amikor éppen nincs divatban, legfeljebb nem ezen a neven nevezzük meg, mert úgy látszik, van valami gyakorlati, leíró, egyszerűen heurisztikus funkciója. Hartmannra hivatkozva Thomka Beáta például a műfajfogalom más szakszavakban való túlélését műfaji emlékezetnek nevezi.⁵ A műfajok általában a posztmodernnek nevezett irodalmi és elméleti szövegekben valami távoli viszonyítási pontként, emlékezetként bukkannak föl.

A műfaj tehát van is, nincs is. Kicsit olyan, mint *Az okos leány* című mesében a két szita közé fogott galamb: amikor a leány tartja kezében a szitát, ott van, amint a király meg akarja nézni, mi van a két szita között, elhussan. Ha a leány az irodalomról való gondolkodás általában, úgy a galamb (a műfaj) a helyén van: az irodalom művekből áll, s a műveknek van műfaja. Ha valamely műre gondolunk, nemcsak szerzőjét, olvasóját, szövegvilágát, stílusát tudjuk azonosítani, de azt is tudni véljük, hogy az eposz, a regény, a dráma, az esszé, netán a líra stb. műfajához tartozik-e, s így szépen besoroljuk, akár egy könyvespolcra a köteteket (könyvtárakban, könyvesboltokban is járnak el így). De ha a király az irodalomelmélet – ha az irodalomelmélet a király –, akkor a műfaj hirtelen elröppen. Következik-e ebből föltétlenül, hogy az elméletnek feleségül kell vennie az irodalomról való gondolkodást? Vagy elég, ha együtt él vele?

A XX. századi elmélet uralkodó irányzatai – az orosz formalizmustól a strukturalista elgondolásokig –, ha nem is temették el, de igyekeztek legyűrni a műfaj kategóriáját. Amikor a szövegre, annak *irodalmiságára* összpontosítottak, nem óhajtottak a műfajjal gondolni. A modern szerzők is elavult „dolognak” tekintették a műfajt mint olyat általában. Lautréamont prózaversei (*Maldoror énekei*) fittyet hánytak a „versre”, Gide *A pénzhamisítókkal* a „tisza regényt” akarta megalkotni. A műfaj kapcsán gyakorta idézik Henri Michaux sommás megállapítását is, mely szerint: „Az irodalmi műfaj konok ellenfél, nincs kegyelem, ha kezdőként nem próbáltad meghódítani.”⁶

Michaux szóhasználata (a műfaj mint ellenfél) is ékesen szóló bizonyítéka annak, hogy a műfaj valami olyasmi, amit nem lehet félresöpörni, amit le kell küzdeni, s amivel nemcsak az irodalom, de az irodalomtudomány is harcban áll. Tehát a műfaj mint kategória erősnek bizonyul. Olyannyira, hogy minduntalan vissza is tér, legfeljebb más a neve. Elmélet előtti, történeti, ideológiai, esszencialista, klasszikus fogalom – Compagnonnal szólva. A XX. században kicsit eltűnt, de újra visszatért. Elsőként talán éppen az *elvárás horizon*t vagy Iser *repertórium* fogalmában. Amint a recepcióesztétika a hangsúlyt a szövegről az olvasásra helyezte, az olvasás kategó-

⁵ THOMKA BEÁTA: Narratív formatervezés. In uő: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Budapest, 2001, Kijárat Kiadó. 12–13.

⁶ „Les genres littéraires sont des ennemis qui ne vous ratent pas, si vous les avez ratés vous au premier coup.” Lásd HENRI MICHAUX: *L'époque des Illuminés*. In uő: *Œuvres Complètes I*. Paris, 1927. 106.

riájaként a műfaj fogalma újból életre kelt. Az elvárás horizont ugyanis olyan előzetes megértést jelent, amellyel az olvasó közelít a szöveghez, s az olvasás ideje előtti irodalmi tapasztalatai és ismeretei alapján azt irodalminak, avagy köznyelvinek, fiktívnek, avagy dokumentumszerűnek és mindenképpen valamilyen műfajhoz tartozónak is érzékeli. Természetesen különböző olvasók eltérő ismervek alapján érzékelnek és sorolnak egy-egy szöveget bizonyos műfaji osztályba. Az elvárás horizont fogalma tehát műfajként, olvasási modellként viselkedik. Természetének éppen ezt a jellegzetességét hangsúlyozza Antoine Compagnon:

„A műfaj mint rendszertan lehetővé teszi a szakmabeli számára, hogy osztályozza a műveket, azonban elméleti helytállósága nem ebben áll: abban, hogy úgy működik, mint egy *befogadási vázlat*, *olvasói avatottság*, melyet megerősít és/vagy cáfol minden új szöveg valamely dinamikus folyamatban. Műfaj és befogadás rokonságának e megállapítása arra indít, hogy kiigazítsuk hallgatólagos megegyezésen alapuló szemléletünket, melynek megfelelően a műfaj struktúra, melynek a megvalósulása a szöveg, a beszédként fölfogott szöveg alatt meghúzódó nyelv. [...] Még ha műfajelmélettel foglalkozó irodalmár mutatja is be, például Brunetière, akinek ezt erősen föl is rótták, műfaj és mű kapcsolatát a faj és az egyed párosának mintájára, elemzései azt mutatják, hogy tulajdonképpen befogadás-szempontú, hasonló esetben történeti szemléletet fogad el.”⁷ Brunetière közvetítő szerepet tulajdonított a műfajnak a művek és az olvasók között, valami olyasminak tartotta, mint amivel később az elvárás horizont fogalmában találkoztunk. Ebben az értelemben az olvasatban érhető tetten a műfaj: az olvasó azoknak a műfajra jellemző konvencióknak a segítségével értelmezi a művet, amelyekhez az ő előfeltevéseinek megfelelően a szöveg tartozik. A műfaj ezek szerint *irodalmi kód*, a műfajelmélet modellje pedig a stílusok klasszikus hármas elosztása.

Benedetto Croce művet középpontba állító, műfajt félresöpörő elképzelésére nagyjából hét évtizeddel később Borges így reagált: „Ismeretes, hogy Croce *Esztétikájában* – óriási *Esztétikájában* – azt mondja valahol: Az az állítás, miszerint egy könyv regény, allegória vagy esztétikai értekezés, körülbelül annyit ér, mintha azt mondanánk, hogy sárga a borítója, és a harmadik polcon balra található. Azaz tagadja a műfajokat, és állítja az egyéneket. Ehhez hozzáfűzhetjük, hogy noha minden egyed valóságos, ahhoz, hogy meghatározzuk őket, általánosítanunk kell. [...] az irodalmi műfajok talán kevésbé függenek magától a szövegtől, mint attól a *módtól, ahogy olvassák őket*.”⁸

Hasonlókat Ricoeur is gondol a műfajokról, de ő az alkotási folyamat szempontjából is leírja a fogalmat. Elképzelése szerint az irodalmi műfaj mint olyan nem osz-

⁷ ANTOINE COMPAGNON: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Pozsony, 2006, Kalligram. 181–182.

⁸ JORGE LUIS BORGES: A krimi. In uő: *A halhatatlanság. Öt előadás*. Ford. Tóth Éva. Budapest, 1992, Európa Könyvkiadó. 65–66.

tályozásra szolgál, hanem létrehozó, teremtő (generatív) szerepe van: nyelvi-irodalmi kódok, konvenciók használata szövegeket hoz létre. Az irodalmi műfaj formát ad a beszédnek, de mihelyt alakot ölt a szövegben, távolságot is teremt a beszédetől. A szerkezeti modellek természetük szerint változékonyak, az úgynevezett „belső műfajnak” – ebben a szóhasználatban felsejlik a romantika „szerves műfaja” – mindig az értelmező ad jelentést.

A műfaj fogalma érhető tetten Genette *architextualitás* fogalmában is. Pontosabban a műfaj ez esetben „az a bennfoglalási viszony, amely egy szöveget azokhoz a diskurzustípusokhoz fűz, amelyekhez tartozik – egy szöveg több típushoz is tartozhat egyszerre –, vagy amelyekből éppen kilépni törekszik”.⁹ A szöveg és a műfaj kapcsolata Genette szerint „néma”, a paratextusokban (címben vagy címbeli utalásokban) jelenik meg, vagy éppen a könyv címlapján. De műfaji helyzetét nem maga a szöveg határozza meg, hanem az olvasó, értelmező, kritikus, aki a paratextusban megnevezett műfajt éppen vitathatja is. A műfaji megjelölés a címlapon az olvasó elvárásaira van hatással. Szóval Genette-nél is a befogadóé a főszerep a műfaj fogalmának alkalmazásakor.

Laurent Jennynél az *architextus* fogalma egyenesen az olvashatóság feltételévé válik. Jenny is azt állapítja meg – nincs új a nap alatt –, hogy a műfajfogalomtól való tartózkodás is a hagyományos műfajok rendszerén alapszik. Ami megfogalmazható úgy is, hogy az irodalmi újítások zsinórmértéke manapság is a műfaj.¹⁰ Ez az elképzelés természetesen összefügg azzal, amit előljáróban említettem: amint eltűntek műfajok az irodalmi és elméleti sülyesztőben, ugyanúgy van esély arra is, hogy újabbak fölbukkanjanak, s ily módon a fogalomnak vagy nincs jelentése, vagy újabb értelmet nyerhet. Vagy van értelme újabb műfajokat, alműfajokat leírni, vagy nincs. A kortárs irodalom és más művészetek sokszínűsége az előbbi lehetőségre utal. Carolyn Miller már az 1980-as években írt a műfajok társadalomhoz kötöttségéről, azaz megállapította, hogy a műfajok ismerete adott társadalomban az adott társadalom összetettségétől és változatosságától függ.¹¹ Ezzel azt is mondta, hogy a műfajfogalom is korhoz és társadalomhoz kötött. Todorov úgy vágta ketté a gordiuszi csomót, hogy megkülönböztette egymástól a történeti és az elméleti műfaj fogal-

⁹ GÉRARD GENETTE: Műfaj, „típus”, mód. Ford. Simonffy Zsuzsa. In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerk. Kanyó Zoltán – Síklaki István. Budapest, 1988, Tankönyvkiadó. 209–246.

¹⁰ LAURENT JENNY: *Les genres littéraires. Méthodes et problèmes*. Genève, 2003. <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html> (A letöltés dátuma: 2016. május 25.)

¹¹ „The understanding of rhetorical genre that I am advocating is based in rhetorical practice, in the conventions of discourse that a society establishes as ways of »acting together.« It does not lend itself to taxonomy, for genres change, evolve, and decay; the number of genres current in any society is indeterminate and depends upon the complexity and diversity of the society.” Lásd CAROLYN R. MILLER: Genre as Social Action. *Quarterly Journal of Speech*, 1984, 70, 151–168, 163.

mát, mondván, hogy előbbi megfigyeli az irodalmi valóság működését, és az ebből a tapasztalatból származó ismeret alapján rendszerezi a műveket, az utóbbi pedig eleve adott kategóriákba sorolja a szövegeket.¹² A különböző műfajfogalmakat más-más szerzők más-más célból határozták meg. Ebből az elgondolásból az következhet, hogy az értelmezők, kritikusok és elemzők többnyire a történeti fogalmat részesítik előnyben, hiszen több műből alakítják ki a kategóriákat, míg az „ártatlan” olvasók a műhöz keresik az elnevezést.

Ebből a hevenyészett elméleti és történeti meséből annyi azért mindenképpen kiderül, hogy a leánynak (az irodalomról való gondolkodásnak) vág az esze, és humora is van. Sőt, még arra is képes, hogy begyöpösödött, merev szabályokat felrúgjon, s hogy átvegye az irányítást. Ebben persze méltó párja a király is, aki egyenlő fél, hiszen – hogy egy másik elméleti fogalommal szóljunk – fejlődő jellem. Értékeli az okos leányt, és neki is jó a humora, még önmagán is tud nevetni. A mese végét ismerjük: az okos leányból okos királyné lesz. És itt van azért némi különbség. Mert úgy látszik, hogy a műfaj és az elmélet egyenlő felek ugyan, de nincs szükségük ásóra, kapára és nagyharangra. Az elmélet akkor is együtt él a műfaj fogalmával, ha nem veszi őt a nevére. És használja akkor is, ha éppen nem a zsánere.

¹² TZVETAN TODOROV: *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, 1976, Seuil.

BENGI LÁSZLÓ

A MŰFAJKEVERÉS FUNKCIÓVÁLTÁSAI A MODERNSÉG IRODALMÁBAN

Aki némiképp kívülállóként, nem a műfajelmélet felszentelt szakértőjeként téved a műfajokkal és műfajisággal foglalkozó tudományos diszkurzus boszorkánykonyhájába, annak elsőre talán nehéz eldöntenie, műhelyben vagy műteremben, a molekuláris gasztronómia laboratóriumában vagy alkímista vegykonyhában jár. Tanulmányomban az előbbi ellen, de nem is az utóbbi mellett foglalok állást, amikor azt mérlegelem, hogy a modernség irodalmának műfajokhoz fűződő viszonya – legalábbis ennek némely vonása – mennyiben kíván olyan értelmezést, amely eltávolodik a műfajelmélet mint tudomány *versus* alkímia választójától.

A *New Literary History* 2003-ban megjelent két, műfajokról szóló, *Theorizing Genres* alcímet viselő számának második kötetéhez írt bevezetőjében Ralph Cohen föltehetőleg nem véletlenül látja szükségesnek – bizonyos értelemben utólag, avagy közbevetőleg – körvonalazni, hogy a tematikus összeállítás szerzői tulajdonképpen miben is értenek egyet, azaz miféle kompromisszum rajzolódik ki a műfaj fogalma kapcsán a XXI. század elején folytatott vizsgálódásokból. A szimpózium résztvevői – írja – „mind föltételezik, hogy a műfaj szövegek csoportjára utal. Tekintsük bár e »csoportot« osztálynak, kategóriának vagy konvenciónak, az elemeit képező szövegek alkotják a »csoportot«. Egy létrejövő műfajban a kezdeti elem, valamint azok, amelyek szorosan ezt követik, számos jellemzőben osztoznak. De ez az osztozás idővel, ahogy további jellemzők adódnak a korábbiakhoz, mind kevésbé lesz merev. Egy műfaj át tud alakulni, új műfajokat eredményezve; vagy el is tűnhet a gyakorlatból. Egy mű mindenképp eleme valamely műfaji csoportnak, de hogy ez a viszony lényegi sajátosság lenne, az már közel sem szükségszerű. Szövegekről, amelyek valaha egy műfaj lényegi elemei voltak, más időben kiderülhet, hogy több műfaj elemeiként is tekinthetünk rájuk.”¹ Cohent föltehetőleg nem csak az ösztö-nözte a reprezentatívként föltüntetett gondolatok felvázolására, hogy – amint állítja – az első kötet tág tematikus merítéséhez és ebből adódó tudományköziségéhez képest

¹ RALPH COHEN: Introduction: Notes Toward a Generic Reconstitution of Literary Study. *New Literary History*, 34, 2003/3, v.

a második szűkebben az irodalmi műfajokat állítja középpontba. Bizonyára az is közrejátszott a második bevezető érvelésének kialakításában, hogy – amint a bevezetőnek mind az egyes esszékhez fűzött reflexióiból, mind zárópasszusaiából kiviláglik – a bizakodóan kijelentett egyetértés nem csekély túlzásnak bizonyul.

Aligha véletlen, hogy a műfajiság szempontjának legitimitása az utóbbi évtizedekben rendre igazolásra, megtámogatásra szorult a kritikai gondolkodás fórumain. Az irodalomelméleti diszkurzus olyan fogalmai, mint a szingularitás vagy az emergencia, első pillantásra a műfajok hasznavehetőségét illető kételyt, a műfaji kategóriákkal szembeni teoretikus bizalmatlanságot látszanak fokozni. Az intertextualitás jelenségéhez kötődő elméleti megfontolásokat szintúgy kettős viszony fűzi a műfajiság problémájához: egyaránt levezethető belőlük a műfaji kapcsolatok megerősítése, valamint az utalások lehatárolatlansága folytán a típusokba rendezés lehetetlensége. Az architextusnak mint az osztályba sorolhatóságnak a genette-i fogalma² – még ha nem ruházzuk is föl normatív, preskriptív jelleggel – nem egykönnyen békíthető ki a szöveg művel szembeállított barthes-i eszményével³ vagy az intertextualitás kristevai értelmezésével.⁴

Amikor Kristeva ösztönzéseként a karnevál soknyelvűségének bahtyini elméletére hivatkozik,⁵ egyszersmind a regény s azon keresztül a menipposzi szatíra hagyományának olyan elbeszélésére emlékeztet, amely a szabad és határszegő műfaji játékok modern válfajait tág történeti horizontba ágyazza. Bahtyin az értékörzés stabilitását és a szüntelen megújulás modernségét mint a kultúra működésének két elvét szembebesíti egymással, s ehhez regény és eposz műfaji különbségét kapcsolja. A regény „jellemzője az örökös átértelmezés, átértékelés”.⁶ Ebből adódik Bahtyin föltevése a műfajok időről időre tapasztalható regényessé válásáról: a kanonikus szabályok föllazításával a regényesedés a műfaji megújulás időszakát hozza el, amiben lényegi szerepet játszik a regény és a tőle áthatott műfajok alapvetően önkritikus – vagyis viszonylagos és saját magán is nevetni kész – beállítottsága. „A regény problémájánál a műfajelmélet gyökeres átalakítása válik szükségessé” – szögezi le az orosz tudós.⁷

„A romantikusok fokozatosan lebontották a műfajok rangsorát”, amely folyamatnak akár szélső pontra érkezése is látható abban, hogy „utóbb Croce már a műfajok létezését vonta kétségbe” – állítja Szegedy-Maszák Mihály *A műfaj, amint újraírja*

² GÉRARD GENETTE: Transztexualitás. Ford. Burján Mónika. *Helikon*, 42, 1996/1–2, 82, 85 s különösen 89.

³ ROLAND BARTHES: A műtől a szöveg felé. Ford. Kovács Sándor. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, 1996, Osiris. 67–74.

⁴ JULIA KRISTEVA: Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény. Ford. Koudeláné Sziklay Zsuzsanna. *Helikon*, 13, 1968/1, 115–125.

⁵ Főképp lásd uo., 116 és 119.

⁶ MIHAIL BAHTYIN: Az eposz és a regény. A regény kutatásának metodológiájáról. Ford. Hetesi István. In *Az irodalom elméletei III*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1997, Jelenkor. 57.

⁷ Uo., 33.

önmagát című tanulmányában.⁸ A műfajokat leginkább olvasási módként termékeny fölfogni, ami magában hordja annak lehetőségét, hogy az írók és velük együtt – vagy épp ellenük – az olvasók mindegyre átrendezzék a műfajokat egymáshoz fűző viszonyhálót, sőt akár egyetlen műnek a műfaját is módosíthatják, időről időre átértelmezhetik.⁹ Mindennek fényében pedig világosabbá válik a műfaji (ön)megnevezéseknek a modernségben (is) érzékelhető megsokszorozódása, amelyet Szegedy-Maszák Mihály elsősorban az (ön)életrajz példáján mutat be.¹⁰ Az ekként láthatóvá váló szövevényes kép éppúgy vehető a műfaji határok föloldódásának és ezen keresztül a műfajfogalom válságának jeleként, mint ahogy annak megnyilvánulása is érezhető benne, hogy a műfajok „családi hasonlóságával” üzött sokféle játék újra és újra, de koronként változó módon az alkotás kifejezetten termékeny és kreatív lehetőségének adja alapját.

Az utóbbi évtizedekben a műfaj-tipológiai kutatások helyett – a regényesedés bahtyini elképzelésére rímelve, mintegy gyógyírt keresve a típuselméletek legalább részleges kudarcára – mindinkább a műfajkeverés, a szinkretizmus és a hibridizáció jelenségei kerültek a figyelem előtérébe. A heterogenitás efféle tapasztalata nem egyszerűen kétségessé tette a műfajok elkülönítésének és rendszerezésének relevanciáját, hanem mintegy kifordította a műfajba sorolás észjárását: immár nem a szöveg fölé rendelhető típusok, hanem ama kategóriák meghatározása jelenti az értelmezés tétjét, amelyeket a mű anélkül idéz meg, hogy bármelyikük alá lenne sorolható. Amint ugyanis a műfaji határok áthágásához vezető keveredés válik alaptapasztalattá, az úgynevezett „tisztá műfajok” mindinkább viszonyítási pontként szolgáló ideáltípusokká lesznek. Ez pedig paradox módon nemcsak a műfajváltozatok dinamikus kölcsönhatását és rugalmasabbá válását idézi elő, hanem a szöveg-típusok rendszerének robusztusságát is fokozza: az üres, mert nem konkrét művek valós csoportjaként elgondolható ideáltípusok sokkal stabilabb orientációs mintázat lehetőségét kínálják föl, mint az újraértelmezések során formálódó művek változó osztályainak „valós” tipológiai szisztémája.

A műfaji jelölökként értelmezett jelenségek ekként mintegy felszabadulnak az időbeli folytonosság kényszerű elvárása alól, és sokkal inkább időnek kitett, változékony, sőt tűnékeny tapasztalat részeseként válnak hozzáférhetővé. Mindeközben fontos hangsúlyozni, hogy az ideáltípusok elkülönítésében erős szűklátókörűség pusztá teoretikus ösztönzést keresni. Éppen ellenkezőleg: szerepüket csak a gyakorlat sokszínűségének és mozgalmasságának érzékelhetővé tétele igazolhatja, a műfajiságot az alkotások olyan aspektusának mutatva, amely megkérdőjelezi elmélet és

⁸ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A műfaj, amint újraírja önmagát. In uő: *A mű átváltozásai*. Pozsony, 2013, Kalligram. 163.

⁹ Uo., 164, 179.

¹⁰ Uo., 167–179, különösen 168.

gyakorlat éles ellentétezésének értelmét.¹¹ Némileg sarkítottan fogalmazva: a műfaj mint olyan szigorú értelemben talán nem létezik, ám hatásában sokszor annál elevenebbnek és átütőbbnek mutatkozik.

A műfaji játék révén kiváltott befogadói tapasztalatnak a modernségben legalább két, egymással kevésbé rivalizáló, mint inkább egymást kiegészítő oldaláról beszélhetünk, még ha e pólusok csak erős egyszerűsítések árán körvonalazhatók is. Egyfelől a tömegirodalom – például a füzetes regények – kiszámítható szövegsémáin edződött olvasók épp a stabilitás illúzióját nyújtó, biztos keretek révén enyhíthetik, egyszersmind ezek ellenében tapasztalhatják meg mindennapi (kulturális) gyakorlataik, élethelyzeteik kognitív és affektív téren egyaránt megmutatkozó dinamizmusát és instabilitását.¹² Todorov az efféle érvelésről rosszállóan jegyzi meg, hogy túl könnyen juthat arra az éles következtetésre, mely szerint „csak a tömegirodalmat (detektívregények, regényfüzetek, sci-fi stb.) nevezhetnénk elvileg »műfajnak«”.¹³ A műfajok sajátosan tömegirodalmi kötődéséből szinte magától értetődően adódik, hogy a műfajiságtól való elrugaszkodás viszont a magasirodalom egyik zálogának tekinthető.

Másik oldalról a modern irodalom sokszor provokatív módon irányítja a figyelmet a műfaji hagyományok megidézésére, egyúttal – több értelemben is – azok kijátszására.¹⁴ Csakhogy ezáltal paradox módon nagymértékben inadekváttá lesz az a nem is ritka olvasói szokásrendszer, amelynek műfaji elváráshorizontja kevésbé reflektált, és így a műfaji kódokat már-már öntudatlan automatizmussal érvényesíti a befogadás folyamata során. Ezzel szemben jószerével egy műfaj-tipológiai érdekeltségű olvasásmód igénye jelenik meg, amely egyébként a tudós vagy tudóskodó szövegértelmezés sajátja szokott lenni, sarkított, némelykor parodisztikus formában pedig a műfaji osztályokba sorolás – növényrendszertani gyakorlatokra emlékeztető – középiskolai válfajában ölt alakot. Utóbbi pedig arra is fölhívja a figyelmet, hogy a reflektált műfaji játékok kapcsán sokszor nem véletlenül vethető fel az önirónia gyanúja: a megidézett műfajok kiforgatása könnyen a műfaji kötődések ebből adódó reflektálásának inherens komikumába fordul át.

Az ideáltípus műfaji jegyek irodalmi tömegtermelésben való kiaknázhatósága és a magas művészet ezzel szemben történő elhelyezése, a modernség kánonjában mindegyre visszaköszönő műfaji határátlépések és ezek öniróniától sem mentes

¹¹ Vö. MAX WEBER: A társadalomtudományos és társadalompolitikai megismerés „objektivitása”. Ford. Józsa Péter – Wessely Anna. In uő: *Tanulmányok*. Budapest, 1998, Osiris. 48–59.

¹² Lásd ehhez NIKLAS LUHMANN: *A tömegmédia valósága*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, 2008, Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet – Gondolat. 65–72.

¹³ TZVETAN TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, 2002, Napvilág. 10.

¹⁴ Vö. uő: *A műfajok eredete*. Ford. P. Müller Péter. In *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerk. Kanyó Zoltán – Síklaki István. Budapest, 1988, Tankönyvkiadó. 283–284.

reflexiója, azaz a műfajmegjelölésekkel való széles körű és a megnevezések sokszorozódásával is járó játék egyaránt azt sejtetik, hogy a műfaji gondolkodás elvetése felé vezető, könnyen kiélezhető következtetések nem állnak összhangban a modern művészet tapasztalatával. A modern irodalom – szemben nem egy avantgárd törekvással vagy legalábbis ideológiával – kevésbé a műfaji hagyomány megtagadásában vagy teljes meghaladásában látszik értelmezni önmagát, mint inkább a műfajiság ellentmondásos, sőt kétesélyes, mégis eleven tapasztalattá formálását szorgalmazza. Ahogy azonban a szövegek műfaji horizontjának olvasás során történő felépítése egyszerre bizonyulhat reflektált és komikus, zseniális és iskolás erőfeszítésnek, úgy tapintható ki a modernségnek a saját műfajfelfogásával szembeni értetlensége és kételye is.

A fentiek alapján szinte példaszerű érvénnyel említhető az, ahogy Kosztolányi eljutott az *Esti Kornél* kötet összeállításáig, vagyis egy olyan regény és novellaciklus között mozgó kompozíció megalkotásáig, amely az elmúlt évtizedekben döntő módon látszott befolyásolni irodalomértésünket, és nemegyszer az ezredforduló szépírói számára is mintát jelentett. A befejezetlen *Mostoha* megszakításokkal, de föl nem adott elszánással írt töredékei és részletei azonban ezzel egy időben azt mutatják, hogy Kosztolányi nem hagyott fel egy már-már jól formáltak szánt regény megírásával, vagy legalábbis eleven maradt benne ennek vágya.

Babitsnak az *Esti Kornél*-ról írott kritikája nem kevés értetlenséget is sejtet épp a kötet műfajiságával kapcsolatosan.¹⁵ A költőtárs második bírálata ugyan mentgetni próbálja az első írás – tudottan vagy sem, de – bántó élű fordulatait, s leszögezi, hogy önmagában még nem hiba, ha egy sorozat nem válik kész regénnyé, illetve annak darabjai lekerekített novellákká.¹⁶ Babits tulajdonképpen kezdettől világosan látta, hogy az *Esti Kornél* nem csupán a regény műfaját idézi meg ironikusan, hanem számos – és nem is kizárólag elbeszélő – műfajjal tart bonyolult rokonságot: „Igazi novella talán csak kettő van a kötetben; azok közül is az egyik lírává olvad át. A könyv többi darabja tiszta líra vagy ötlet vagy csevegés vagy humoreszk vagy értekezés, novellaformában.”¹⁷

Babits nem állítja nyíltan, hogy a regény és a novella mint szabályszerű történetmondó szövegtípusok – amelyeket ekként nem az elbeszélő szólamának és hangütésének dominanciája jellemez – magasabb rendű műfajok lennének. Mégis ellentmondásba látszik keveredni önmagával, amikor a harmadik fejezet lírainak érzett zárata fölött bánkódván a „kár” kifejezéssel él: „Hozzá kell tennem, hogy van egy írás a könyvben, amely mint novella is szinte tökéletes (kár, hogy a végén kissé

¹⁵ Ehhez tágabb összefüggésben lásd VERES ANDRÁS: Az *Esti Kornél* befogadástörténete. In KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Esti Kornél*. Pozsony, 2011, Kalligram. Főként 638–656.; SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Kosztolányi Dezső*. Pozsony, 2010, Kalligram. 331–347., különösen 335–339.

¹⁶ BABITS MIHÁLY: *Esszék, tanulmányok II.* Budapest, 1978, Szépirodalmi. 53.; vö. még 51.

¹⁷ Uo., 51.

ellirizálja): az ifjú Esti Kornél kalandja a vasúton az örült lánnyal.”¹⁸ Ez visszamenőleg is rögvést megerősíti a „szinte tökéletes” fordulat kétértelműségét, ami immár nem csupán leíró módon annyit jelöl, hogy a fejezet műfajilag nem mindenben felel meg a novellával szembeni elvárásoknak; a „szinte” szóra zárójelben rácsapó „kár” arról győz meg, a csók történetének előadása Babits szerint esztétikailag sem tökéletes. Mintha a műfaji átmenetiség bizony irodalmi fogyatkozást foglalna magában, a műgond hiányát vonná maga után.

Túlzottan könnyű lenne Babits értetlenségét költészetének erudícióra építő, gyakorta klasszikus műfajokat imitáló vonásával összefüggésbe hozni, amely ebből adódóan egy már lezárt és stabil műfaji rendszer alapzatán nyugodnék. Babits számos klasszikus mintát követő verse ugyanis sokkal inkább a műfajok rugalmasságának „gyakorlati” tapasztalatában részesít, semmint hogy olyan „teoretikus” biztonságérzetet tanúsítana, amely a Babits által értelemszerűen igen jól ismert antik műfajelméletek modern alkalmazásából eredne. Ahhoz hasonlóan, ahogy Joseph Farrell amellett érvel, hogy az antik elméleti tradíció nem azonosítható az ókori költői gyakorlatban implicit módon érvényesülő műfajszemlélettel,¹⁹ a *Levelek Írisz koszorújából* kötet is olyan sokszínű gyűjteménynek bizonyulhat, amely a verseknek az olvasás során egymás tapasztalatát dinamikusan alakító kontrasztjai mentén szerkesztett.²⁰ Ha a kötetet imitációk legkülönbébb válfajainak antológiájaként olvasuk, akkor éppoly joggal kereshetjük benne az egység és a sokféleség, a szintézis és a szinkretizmus jegyeit.

Babits és Kosztolányi jól ismert és sokszor elemzett verses, illetve prózai kötete arra vall, hogy a modernség anélkül formálta át a műfajiság tapasztalatát, hogy eleve megtagadta volna annak relevanciáját. A műfaji keretek áthágásának vagy a műfajkeverés aktusának a megértése során aktualizálódó-aktivizálódó műfaji emlékezet nem szorítható bele „teoretikus” stabilitásnak és „gyakorlati” változékonyságnak csekély interpretatív erővel bíró szembeállításába. Ha elfogadjuk, hogy a műfajt leginkább írás- és olvasásmódként szerencsés megközelíteni – értelmezésként tehát, és nem leírásként –, akkor már a mindennapokban érvényesülő műfaji minták is olyan összetett funkciókört képesek betölteni, amelyben a műfajok egyaránt utalnak egy sajátos társadalmi világra, kínálnak fogódzókat a közlés folyamatának artikulálásához, valamint jelölnek ki olyan elváráskereteket, amelyek között hatékonyabbá válhat a világ jelentéssé tétele.²¹ A műfaj ebből a szempontból tehát nem eleve adott és változatlan jegyek és jellemzők gyűjtőfogalma, hanem a befogadás során fölépülő,

¹⁸ Uo., 52.

¹⁹ JOSEPH FARRELL: Classical Genre in Theory and Practice. *New Literary History*, 34, 2003/3, 383–408.

²⁰ Erről lásd TOLCSVAI NAGY GÁBOR: Bizonyosság és kétely határán. Babits első kötetének stílusrétegzettségéről. *Literatura*, 21, 1994/1, 73–87.

²¹ PETER SEITEL: Theorizing Genres – Interpreting Works. *New Literary History*, 34, 2003/2, 277.

mozgó látókör, amely az olvasói ismeretek felől határozódik meg, és nyeri el körvonalait. Mint ahogy az *Esti Kornél* sem a már elkészült írásoknak a regénnyel mint műfajjal való ötvözéséből született, hanem egy több fázison keresztül haladó, műfaji jellegében is változó alkotói folyamat során jött létre.

Ha a kötetlen, reflektált és ironikus műfaji játékok a modernség irodalmi gyakorlatának lényegében alaptapasztalatává váltak, akkor mégis mi vezet ennek ambivalens, esetenként értetlen megítéléséhez? Avagy miből fakad, hogy egy olyan dinamikus műfajfelfogás, amely mind a modern irodalom, mind az antikvitásig visszanyúló írói hagyomány távlatából igencsak megalapozottnak mondható, sőt bizonyos mértékben közhelyességgel is vádolható, csak a felületes szemlélő számára tűnhet föl konszenzus tárgyának? A kérdés nyilván összetett választ kíván, amelyből zárás-képpen egyetlen mozzanatot ragadok ki: a széttagoló műfaji analízis készítésének problematikusságát, az elemek jól rendezett sorozatának felfedezése fölött érzett meglepődés korlátozottságát.

Amikor Todorov a műfajok keletkezését a nyelv szinte természetes velejárójának vagy képességének tartja, és ennek jegyében úgy véli, hogy valamely „új műfaj mindig egy vagy több régi műfaj transzformációja”,²² akkor közvetlenül egy nyelvészetből származó kategóriát hív segítségül, amely egyszersmind műfajok egymáshoz való viszonyának analízisét, leszármazásának logikái – a tanulmányban szó szerint pontokba szedett – elemzését, világos lépésekre történő szétbontását teszi lehetővé. Visszatérve a tanulmány kiindulásához, az elemzés hasonló logikája érvényesül Ralph Cohen bevezető esszéjében is: a tag(ság)ként is magyarázható *member(ship)* szó nem véletlenül fordítható inkább *elem*ként, ugyanis a szövegösszefüggés a kifejezés matematikai, konkrétabban halmazelméleti konnotációját erősíti meg. Cohen a műfajt alapjában halmaznak lát(tat)ja, más esetben pedig összetevők olyan keverékeként utal rá, amelynek elemei többé-kevésbé szabadon társíthatók, ezáltal a műfaji tapasztalatnak mind az írás, mind az olvasás folyamata felől egyfajta kombinatív, permutatív jelleget kölcsönözve.²³ Barbara M. Benedict esszéje nyomán²⁴ pedig az antológiát is mint műfajok alkotta műfajt közelíti meg.

A *New Literary History* műfajelméleti összeállításának bevezetője végső soron olyan kombinatorikussá fokozott műfajszemléletet sugall, amelyben nemcsak radikális elrugaszkodás, de valamiféle visszalépés is látható a modernség transzgresszív műfaji gyakorlathoz képest. Hiszen a műfajok és azok kölcsönhatásai-változásai csak abban az esetben írhatók le előre adott elemek kombinációi révén, amennyiben ezek megőrzik – egy normatív műfajelmélet háttére előtt megmutatkozó – merev elválasztottságukat és éles különbségüket, valamint a velük végzett műveletek során

²² TODOROV: *A műfajok eredete*. 285.

²³ COHEN: *Introduction*, v–vi.

²⁴ BARBARA M. BENEDICT: The Paradox of the Anthology: Collecting and Difference in Eighteenth-Century Britain. *New Literary History*, 34, 2003/2, 231–256.

alapjában változatlanok maradnak. Ez a megközelítésmód azonban alkalmatlan a modernség műfajokhoz való viszonyának megértésére: inkább azoknak az ellentmondásoknak az újraképzéséhez, megismétléséhez vezet, amelyek révén Babits Kosztolányi-kritikája akár a modern irodalom önfélreértései egyikének is tűnhet.

A műfaji jegyeknek mint afféle kolláznak az elgondolása rokonságot mutat az avantgárd művészetek némely provokatívabb törekvésével, ennek fényében alakítva ki egy sajátosan sarkított, a történeti vonatkozásokat egyszerűsítő értelmezést. A modernség irodalmi tapasztalata viszont a befogadást határozottan nem műfajok nélküli eseménynek látja, hanem olyan aktivitásként, amely a műfajt előálló és lebomló folyamatként, a műfajra vonatkozást magát is történészként teszi érzékelhetővé és értelmezhetővé. A műfaji határok (modern) áthágásáról így sem a XX. század elején kiterébélyesedő logikai-kombinatorikai szemléletmód, sem a modernség újdonságesszményét nagyjából ugyanebben az időben fölfokozó avantgárd alkotásmód nem tud meggyőzően számot adni. Az ebbe az irányba tájékozódó elméleti gondolkodás ugyan elismeri a modern művészeti gyakorlat újnak tetsző elemeit és nagyfokú szabadságát – ezzel a műfajelméleti konvenciók máig ható alapjait fektetvén le –, de a modernség önmagára adott ambivalens reakciójának nem az öni-róniára is nyitott, hanem a túlzott egyöntetűséget kereső és némi értetlenséggel bíró oldalához kerül tehát közel. Ama saját korlátaival birkózó, a maga kísérteteivel hadakozó látásmódhoz, amely a gasztronómiában kizárólag tudományt vagy csak alkímiát hajlandó észrevenni, mikor a konyhaművészetről kellene szólnia – avagy, de erről már ne is beszéljünk, azt élveznie.

BENYOVSZKY KRISZTIÁN

KERESZTÜL-KASUL A SZÖVEGEKEN

*Szemponatok az irodalmi crossover
meghatározásához*

Az angol *crossover* kifejezés általános értelemben keresztez(őd)ést, valami kereszteződöt jelent, s egyaránt használatos a természettudományi és a művészetelméleti diskurzusokban. A teljességre való törekvés szándéka nélkül említek meg ezek közül néhányat. A biológiában a kromoszómák gécserét vagy génkettőzést eredményező átkereszteződését, az autógyártásban különféle karosszériaelemek kombinációját jelöli. A zenében többféle, egymástól nemegyszer meglehetősen elütő műfaj, stílus vagy előadásmód ötvözésére utal. Az irodalomtudomány alapvetően kétféle értelemben használja a terminust. A *crossover fiction* egyfelől a gyermekirodalom és a felnőttirodalom közti határmozgások, keveredések és keresztezések megnevezésére szolgál, mind a szerzői szándék, mind a megkülönböztető tematikai és poétikai jegyek, mind pedig az olvasói preferenciák összefüggésében. Leggyakrabban az eredendően gyermekeknek és az ifúságnak szánt, de a felnőtt olvasók körében is kedvező visszhangra találó regényeket illetnek vele (J. K. Rowling *Harry Potter*-sorozata), de ugyanúgy alkalmas fordított irányú recepciós dinamika jelölésére is (felnőttirodalom ifúsági olvasmánnyá válása, például D. Defoe: *Robinson Crusoe*, J. Swift: *Gulliver utazásai*).¹ Másfelől pedig olyan műveket sorolnak a crossover kategóriájába, melyekben különböző regények szereplői találkoznak, s lépnek valami-lyen szintű kapcsolatba egymással. Ez utóbbi jelenség közelebbi vizsgálata áll majd fejtegetésem homlokterében.

Tanulmányomban az irodalmi crossover elméleti és történeti kérdéseivel foglalkozom, különös tekintettel a műfaji és médiumközi vonatkozásokra. Példáim zömét a populáris kultúra (irodalom, film, képregény) köréből merítem, a crossover ugyanis leginkább ebben a közegben találta meg kibontakozásának valódi lehetőségeit. Befejtésül pedig néhány műfajelméleti konklúziót fogalmazok meg.

¹ A crossovernek ezzel a leágazásával itt nem foglalkozom, bővebben a kérdésről lásd SANDRA L. BECKETT: *Crossover fiction. Global and Historical Perspectives*. New York – London, 2009, Routledge.; RACHEL FALCONER: *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership*. New York – London, 2009, Routledge.

A CROSSOVER MINT HATÁRSÉRTÉS ÉS VILÁGALKOTÁS

Elméleti szempontból az irodalmi crossover a narratív világalkotás egy sajátos módja, mely korábbi fikciós világok elemeinek, elsősorban szereplőinek kiválogatásán és újracsoportosításán alapul. Az elbeszélő szépprózán kívül a képregényekben, a mozi- és tévéfilm különféle műfajaiban, illetve a számítógépes játékok közegében is elterjedt, jellemzően határsértő fikcióképző eljárás. A szerző azzal, hogy kiszakítja a szereplőket ismert, megszokott környezetükből, és áthelyezi őket egy új, többé vagy kevésbé szokatlan miliőbe, fellazítja az egyes zárt és önálló történetvilágok határait, és ezzel azok részleges fúzióját idézi elő. Addig nem létezett szövegek közti átjárókat nyit, beékelődéseket és kereszteződéseket hoz létre, hálózatokat létesít. Metaforikusan szólva: felfejti az egyes textúrák egynémely szálát, s azokat új, közös mintázattá szövi tovább.

A kereszteződés mozzanata bizonyos esetekben nem (vagy nem csak) a fikciós világok viszonylatában válik megragadhatóvá, hanem történelmi valóság és a fikció valóságának egymásba oltása révén létesül. Ilyenkor az irodalmi szereplők ismert történelmi alakokkal találkoznak, s nem kivételes az sem, ha magával a szerzővel futnak össze.

A különböző szerzők teremtette, illetve ugyanazon szerző különböző történeteiből származó hősök közvetlen interakciója tulajdonképpen a részleges intertextualitás egy eseteként is felfogható, mely az ismert karakterek hangulatteremtő és felidéző erejére épít (a név egyaránt működik idézetként és allúzióként), s ezen a konnotatív csatornán keresztül mozgósítja a művek emlékeztető, s vetíti azokat egymásra. Elvileg annál izgalmasabb, szórakoztatóbb és bizarrabb cselekményre van kilátás, minél nagyobb a szereplők vagy alkotóik közötti időbeli, műfaji és kulturális távolság. Guido Sgardoli *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N.* című ifjúsági kalandregényében² például Sherlock Holmes eltitkolt fia ered barátjával együtt – a mindenki által halottnak hitt – apja nyomába. A fordulatokban gazdag utazás folyamán számos segítőtjük és ellenfelük is akad: az árvaházból való szökésben Willy Chuzzlewit segítkezik nekik, később Cathy Earnshaw és Heathcliff egyengeti az útjukat London felé, ahol viszont Fagin fogságába esnek. Párizsban A. C. Dupin, az Orient expresszen Hercule Poirot, a Svájcba tartó vonaton pedig egy német fiatalember, bizonyos Hans Castorp társaságát élvezhetik.

A népszerű hősök találkozása alapvetően kétféle módon valósul meg: vagy csupán az életpályák érintkezéséről, „véletlen” találkozásról beszélhetünk (a szereplők csak összefutnak, s utána mindenki megy tovább a maga útján),³ vagy tartósabb időre is

² GUIDO SGARDOLI: *A.S.S.A.S.S.I.N.A.T.I.O.N. L'incomparabile avventura del figlio segreto di Sherlock Holmes*. Milano, 2013, BUR Rizzoli.

³ A cseh képregényszerző, Petr Kopl előszeretettel alkalmazza ezt a technikát Victoria Regina nevű sorozatának darabjaiban, különösen a záró szekvenciákban, meglepő fordulatként és

összefonódik a sorsuk, és közösen vesznek részt kalandokban, legyen szó rejtvény-fejtésről, kincskeresésről, mentési akcióról vagy a világbékét veszélyeztető bűnszövetkezetek legyőzéséről. Ez utóbbi forma a *team up crossover*, mivel az együttműködés ezekben az esetekben valamilyen szövetség, csapat vagy csoport formális keretei között realizálódik. Ha ez kedvező fogadtatásra talál a közönség körében, az alkalmi szövetkezés gyakran sorozattá női ki magát, illetve adaptációk formájában más médiumban születik újjá. Alan Moore és Kevin O'Neill *The League of Extraordinary Gentlemen* címmel indított képregénysorozatot 1999-ben, melynek első két darabja népszerű XIX. századi regények hőseit gyűjtötte csapatba (Nemo kapitány, dr. Jekyll és Mr. Hyde, Dorian Gray, a láthatatlan ember, Allan Quatermain, Mina Harker), a későbbiekben azonban már a történetekben feltűnnek – ténylegesen vagy csupán az említés szintjén – William Shakespeare (Prospero), Jonathan Swift (Gulliver), John Cleland (Fanny Hill), Virginia Woolf (Orlando), Ian Fleming (dr. No) és más szerzők figurái is. A sorozat első részéből Stephen Norrington forgatott azonos című filmet 2003-ban, melyet magyarul *A szövetség* címen forgalmaztak. Ebben Holmes hírhedt ellenfele, James Moriarty háborús hatalmi mesterkedéseivel szemben veszi fel a harcot a Dorian Grayjel és Tom Sawyerrel kiegészült „válogatott”.

Sajátos altípusnak számít az, amikor népszerű szériahősöket egymás ellen fordítanak, s kettejük párharcat helyezik a cselekmény középpontjába. Különösen kedvelt fogás ez a félelmetes monstrumokat felvonultató műfajokban, például a sci-fi és a horrorfilmekben: *Frankenstein Meets the Wolf Man* (1943), *King Kong vs. Godzilla* (1962), *Freddy vs. Jason* (2003), *Alien vs. Predator* (2004). Ezt a típust *versus crossovernek* nevezhetjük.

A CROSSOVER ELŐZMÉNYEI ÉS KORAI FORMÁI AZ IRODALOMBAN

A crossover történeti előzményeit firtatva olyan, a szóbeliség hagyományában gyökerező, de már írásban továbbörökített művekre lehet gondolni, amelyekben különböző mitológiák és legendák hősei találkoznak egymással, s élnek át új, közös kalandokat. A kérdéssel foglalkozó Jess Nevins Iaszón és az argonauták kalandjait feldolgozó történeteket tartja az első jellegzetes példának.⁴ Az aranygyapjú megszerzésében mintegy ötven mitológiai hős (köztük Nesztór, Orpheusz, Thészeusz és

a folytatást beharangozó elváráskeltő átvezetésként. Erről lásd *Újabb keresztöltések a Holmes-szötteken* című tanulmányomat (*Korunk*, 2014/3, 44–52). A tévésorozatokban pedig ennek sajátos megvalósulási formája valamely más sorozatból ismert karakter „vendégjátéka” egy-egy epizódban.

⁴ JESS NEVINS: *A Brief History of the Crossover*. Online: <http://io9.gizmodo.com/5833704/a-brief-history-of-the-crossover> (A letöltés dátuma: 2016. március 27.)

Héraklész is) kíséri és segíti Iaszónt; ez az első ún. *team up crossover*, érvel a szerző. A pre-crossoverek másik változataként tarthatók számon szerinte azok az alkotások, amelyekben különböző korok és művek figurái nem testi valójukban, hanem szellemeként jelennek meg. Ilyen Vergilius *Aeneis* című eposza, melynek főszereplője az *Iliász* karaktereivel, Hektórral és Akhilleusszal találkozik. Bár Nevins nem említi, ebből a szempontból ugyanúgy idesorolható Dante *Divina Commediája* is, hiszen a költő túlvilági útja során számos irodalmi és történelmi alakkal fut össze, akiknek az utóélete a rájuk szabott büntetés közös helye következtében szintén keresztezi egymást.

A mai, már modernebb értelemben vett crossoverekhez azok a regényírói teljesítmények állnak közelebb, amelyek szerzői a *visszatérő szereplők* alkalmazásában rejlő lehetőségeket igyekeznek kiaknázni, mindenekelőtt társadalom- és jellemábrázoló célzattal. Kezdeményezőnek tekinthető e tekintetben Balzac monumentális, számos regényt, kisregényt és elbeszélést felölelő *Emberi színjátéka*, melynek egyes, önmagukban is megálló darabjai között az ismételten felbukkanó hősöknek köszönhetően jön létre szövegközi párbeszéd. Ezt a mintát követi később Émile Zola *Rougon-Macquart* ciklusa is, annyi különbséggel, hogy a szerző itt determinista felfogást tükröző-szemléltető családtörténeti narratívára fűzi fel az egymásra épülő regények szereplőinek sorsát. Nevins egy harmadik francia regényíró, Jules Verne munkásságát is kiemeli, aki nagy gondot fordított arra, hogy kalandregényei világának összetartozását szereplőire tett utalások révén is megerősítse.⁵ Érdekes ugyanakkor kiegészíteni a sort William Faulkner képzeletbeli megyéjéhez (Yoknapatawpha) kötődő regényeivel, ahol is a családi származáson kívül a közös cselekménytér fűzi szorosabbra az itt lakók sorsát, s ez fikciós világokon átívelő találkozásokban és egyéni életutak kereszteződésében is megnyilvánul.

A – nevezzük így – szerzői vagy *auto-crossoverek* esetében a visszatérő szereplők egy következtetése(bbe)n épülő írói terv részeként tölthetnek be különféle narratív funkciót. Balzac magyar monográfusa szerint a francia írónál a valóság illúziójának megerősítésére szolgálnak elsősorban: „Balzacnál a szereplők mintegy készenlétben állnak, hogy a megfelelő pillanatban és a megfelelő helyen belépjenek akármelyik történetbe. Így az olvasó ismerősként fogadhatja őket, mivel számos információval rendelkezik elő- vagy utóéletükre vonatkozóan. Így jön létre valami egészen magas fokon a valóság illúziója a regényvilágon belül.”⁶ Úgy vélem azonban, hogy ez az eljárás legalább annyira ráirányítja a figyelmet a művek szövegszerű megalkotottságára és hálózatos beágyazottságára, már csak a szereplőkön keresztül bevont szövegközi utalási tartomány mozgósításán keresztül is. A különböző szerzők regényeit játékba hozó crossoverekben pedig már egyértelműen a szöveghatárok áthágásának szignáljaként, tehát kizökkentő hatású, metafikciós jelekként olvasódnak a vándorló hősök.

⁵ A kortárs írók közül e tekintetben egyik legrátermettebb követője kétségkívül Stephen King.

⁶ MARTONYI ÉVA: *Poétika és narráció Honoré de Balzac Emberi színjátékában*. Budapest, 1998, Akadémiai Kiadó, 108.

Az autocrossover a novellaciklussal mutat némi rokonságot, a tekintetben legálábbis, hogy a szereplő vándorlása (visszatérése) itt is átívelő, különálló szövegeket összekötő, koherenciateremtő eljárásként működik.

CROSSOVER A POPULÁRIS KULTÚRÁBAN

Egyáltalán nem meglepő, hogy a crossover az előzményeket követően a XX. század populáris kultúrájában tudott igazán kiteljesedni, hiszen annak nem egy jellegadó vonása és működési mechanizmusa mintegy predesztinálta erre. Ezzel összefüggésben mindenekelőtt hősközpontúságát és mitologizáló hajlamát, fantasztikum iránti nagyobb fokú nyitottságát, játékoságát és kreativitását, intermedialis érzékenységét, piacorientáltságát és a művek befogadását meghatározó rajongói attitűdöt kell kiemelni.

A popkultúra a kivételes képességű, karizmatikus hősökre épít, akik megkülönböztető attribútumokkal rendelkeznek (öltözék, tárgy, szokás, beszédmód), és a maguk közegében érvényes játékszabályok és valószínűségi mutatók szerint halhatatlanok. A kalandjaikat megörökítő történetekből sorozatok, azokból pedig egyre kiterjedtebb és összetettebb narratív világok jönnek létre. A hősök a sikeres „karrier” eredményeként, az őket hordozó, illetve tetteikből összeálló történetek szinonimáivá válnak. Amikor tehát egy ilyen szereplőt kiragadunk otthoni közegéből, és egy új, szokatlan környezetbe helyezzük át, ahol más, hasonló státusú szereplőkkel kerül interakcióba, ez – *pars pro toto* – együtt jár a „hazai” történetvilágok emlékezetének mozgósításával és azok egymásra vetítésével. Ezek a találkozások egy kicsit mindig feltételezik a fantasztikumot, különösen, ha számításba vesszük nemegyszer anakronisztikus, valószínűtlen jellegüket, valamint valóság és fikció határainak zavarba ejtő mozgatását (írók találkoznak saját hőseikkel). De épp ez az, ami a cselekményszövés új, izgalmas lehetőségeit rejtí magában nemcsak egy sci-fi, egy fantasy, de ugyanúgy egy krimi szerzője számára is, s nem mellékesen revitalizálhatja a figurát, és rajta keresztül az adott sorozat világát is.

Erre azért is van szükség, mert a rajongók (ki)követelik maguknak kedvenceik kalandjainak folytatását, s ebben sem az alkotó halála (lásd Arthur Conan Doyle esetét), sem a szerző(k) esetleges elutasító álláspontja⁷ nem jelenthet valódi akadályt.

⁷ Jóllehet sokan kérték rá, Agatha Christie elzárkózott attól, hogy két legnépszerűbb nyomozóját egy történeten belül összehozza: „Hercule Poirot, ez a tökéletes egoista aligha örülne annak, ha szakmai dolgokban kioktatná egy vénkisasszony, és profi nyomozóként nem érezné otthon magát Miss Marple világában. Mindketten *sztárok*, de két különböző világban élnek és mozognak.” (AGATHA CHRISTIE: *Életem*. Ford. Kállai Tibor. Budapest, 2009, Partvonal. 496.) Másképp látták viszont ezt a dolgot annak a 39 epizódból álló japán animesorozatnak a készítői, amelyben a két detektív találkozására és együttműködésére végül mégis sor kerül (Agatha Christie *no Meitantei Poirot to Marple*, 2004).

A világhálón egyéni vagy csoportos blogokon számos olyan kívánságlistát találni, amely a preferált crossoverötleket gyűjti egybe, azt tehát, hogy kik azok a horror-, fantasy-, krimi- vagy sci-fi hősök, akik találkozására leginkább – átvitt és szó szerinti értelemben is – vevők volnának a rajongók.⁸ Merthogy a populáris kultúra létező közönségigényeket igyekszik kielégíteni (és persze áttételesen generálni és tartósítani is), s üzleti alapon működik: a befektetett pénzügyi és intellektuális tőke megtérülésében és a haszon növelésében érdekelt. A crossover ehhez kiváló lehetőséget biztosít, amennyiben a sikerkönyvek (illetve filmek vagy képregények) hőseiből verbuvált csapat kalandjainak követése különböző, egymással nem feltétlenül érintkező rajongói közösségeket boronál össze, s csábít boltokba és mozikba, ami értelemszerűen növeli a bevételt is. Ez a helyzet – hogy csak két kiragadott példát említsék – a *The Batman vs. Dracula* című animációs film (r. Michael Goguen, 2005) s még inkább a Marvel Comics kiadó szuperhőseit csapattá kovácsoló *Avengers team up* képregénysorozat (1963-ban indult), illetve az ezeken alapuló filmadaptációk esetében (*Avengers*, 2012; *Avengers: Age of Ultron*, 2015).

CROSSOVER ÉS MŰFAJISÁG – A CROSSOVER MINT MŰFAJ?

Számos, nem csak irodalmi műfajról esett már szó eddig, okkal vetődik tehát fel a kérdés, hogy a crossover műfajnak (esetleg alműfajnak) tekinthető-e, vagy sem. Különösen indokolt feltenni ezt a kérdést a jól körülhatárolható, formalizált műfaji repertoár jellemezte populáris irodalommal és kultúrával kapcsolatban.

Az elméleti és történeti alfejezetben felhozott példákból már láthatóvá vált, hogy a crossoverként meghatározott művekben mindig valamilyen jellegű keveredés, hibridizáció – azaz szövegek és szövegcsoporthoz közti átívelés és egybefonódás – következik be. A vándorló szereplő határsértő gesztusa fikciós világokat köt össze, cselekménytereket olvaszt vagy ékel egymásba, mindezt úgy, hogy közben nem mindig van tekintettel a játékba hozott művek megjelenésének az időrendjére, a történelmi alakok és fiktív szereplők eltérő létmódjára – és persze a műfaji határookra sem. És itt jutok el a kérdés – ha nem is végleges, de az eddigi vizsgálódásom állapotát tükröző ideiglenes – megválaszolásához.

Jelenleg úgy látom, hogy a crossover leginkább talán *a szereplőkkel való manipuláción alapuló szövegalkotó eljárásként* határozható meg, melynek némely esetben lehetnek – bár ez nem szükségszerű – a szöveg műfajiságát kisebb vagy nagyobb

⁸ Ez az igény és beállítódás szüli a populáris kultúrát olyannyira jellemző, működési mechanizmusának integráns részét képező *fan fiction*ont. A rajongó olvasás ilyenkor alkotásba, a befogadó funkció szerzőfunkcióba vált át: a rajongók, akik között ugyanúgy lehetnek kezdő, amatőr tollforgatók, mint már bizonyos fokú ismertségre szert tett írók is, kölcsönveszik a karaktert, és az imitáció jegyében továbbírják annak kalandjait.

mértékben érintő-alakító következményei is. Alkalmazása alműfajok összekapcsolását (a rejtélyközpontú detektívtörténetek amatőr nyomozóinak és a kemény krimik magánkopóinak szövetkezése), műfajszínező effektusok érvényesülését (a krimi „horrorizálása”, a horror romantizálása) vagy műfajok ötvözését (krimi-, sci-fi, horror- és fantasyhősök találkozása) segítheti elő. Egyaránt alkalmas tehát műfajtipikus karakterek élet- és cselekvésterének tágitására, ami általában élénkítő fordulatokat hoz magával (híres detektívek közös nyomozása, horrorirodalom szörnyeinek csatája, mesehősök új, közös kalandjai), mint ahogy egymástól elütő, eltérő hatáscélzattal készülő zsánerek világának fuzionálására is. Mindezt egy választott műfaj példáján keresztül igyekszem szemléltetni.

KRIMI ÉS CROSSOVER

Maurice Leblanc először 1906-ban hozta össze hősét, Arsène Lupint, a tolvajok királyát a detektívek királyával a *Sherlock Holmes túl későn érkezik* című novellájában (*Sherlock Holmes arrive trop tard*), s ezzel megnyitotta a bűnügyi, detektíves crossoverek sorát. Jól tükrözi a hasonló jellegű kezdeményezések érzékeny szerzői jogi oldalát, hogy a francia író – Doyle kiadójának nyomására – kénytelen volt megváltoztatni a címet, eltorzítva az angol nyomozó nevét (*Herlock Sholmès arrive trop tard*). Ugyanígy kellett eljárnia akkor is, amikor két későbbi Lupin–Holmes-novellájának (*La Dame blonde*, *La lampe juive*) kváziregénnyé szerkesztett változatát megjelentette (*Arsène Lupin contre Herlock Sholmès*, 1908).⁹

A francia író pasztist és paródiát ötvöző alkotása csak az első fecske volt. Az azóta eltelt időszak irodalmi történéseinek tükrében kijelenthető, hogy a találkozások legkiterjedtebb és legsűrűbb hálózata Sherlock Holmes alakja köré szövődött: se szeri, se száma azoknak az elbeszéléseknek és regényeknek, melyekben az angol tanácsadó detektívkollégáival vagy más zsánerek ikonikus hőseivel találkozik, hol az együttműködő partner, hol az ellenfél szerepkörében.¹⁰ Érdeemes utalni rá, hogy Holmesból és Lupinból időközben szövetségesek lettek, mégpedig Alessandro Gatti 2011-ben induló (*Il trio della dama nera*), Irene Adler álnéven íródo ifjúsági krimisorozatának köszönhetően.¹¹

Jess Nevins idézett cikkében ezenkívül egy amerikai írónőnek, Carolyn Wellsnek (1862–1942) nemcsak a bűnügyi tárgyú, hanem általában a crossoverek tör-

⁹ A magyar kiadás (MAURICE LEBLANC: *Arsène Lupin Herlock Sholmes ellen*. Ford. Bíró Zsuzsa. Budapest, 1990, KOLONEL.) nem tartalmazza a *La lampe juive* című történetet.

¹⁰ Lásd például a HOWARD HOPKINS szerkesztette *Sherlock Holmes: The Crossovers Casebook* című novellaantológiát (2012, Moonstone Press).

¹¹ A sorozat jelenleg a 14. kötetnél tart, magyarul eddig nyolc jelent meg *Holmes, Lupin és én* sorozatcím alatt.

ténetében betöltött szerepét emeli ki. Ő volt ugyanis az, aki a *Society of Infallible Detectives* (Tévedhetetlen Detektívek Társasága) kitalálásával megteremtette az első populáris zsánerhősöket tömörítő *team up* sorozatot, számos későbbi hasonló jellegű képregény és film(adaptáció) előzményét. A Fakir Streeten székelő társaság elnöki posztját Sherlock Holmes tölti be, s a tagok között találjuk többek között dr. Watsont, Dupint, Lecocq-ot, Lupint, Vidocq-ot vagy Jacques Futrelle Gondolkozó Gépként emlegetett Van Dusen professzorát is. Az első novella 1912-ben jelent meg a *The Century Magazine* januári számában (*The Adventure of the Mona Lisa*), melyet aztán 1917-ig négy további követett.¹² E rövid történetek tulajdonképpen paródiák. Holmes levezetései meredek és légből kapottak, ami viszont nem akadályozza Watsont abban, hogy mindannyiszor lelkes dicsérő szólamokban törjön ki, amikor mestere a többiek megoldását fölényes és gúnyos mosoly kíséretében félresöpörve kinyilatkoztatja az igazságot. A befejezés azonban minden esetben kijózanító, mivel a rendőrségnek sikerül megoldania az ügyeket, vagy a tettes tesz beismerő vallomást, aminek tükrében a briliáns nyomozóelmék minden dedukciója tévesnek bizonyul – az elnökét is beleértve.

Több példa is azt támasztja alá, hogy a krimiszerzők később is szívesen folytattak a *team up* eljárásához: különböző ürüggyel összehozták (alkalmilag vagy formálisan) a legnépszerűbb detektíveket, hogy aztán „egymásnak eresszék” őket, és rejtvényfejtő képességeiken túl kooperációra való készségüket is próbára tegyék. S mivel többségükben öntörvényű, különc és nemegyszer meglehetősen hiú figurákról van szó, a végeredmény általában nem a harmonikus együttműködés, hanem a drámai és komikus jelenetekkel egyaránt tarkított presztízsalapú versengés formáját öltötte. Így volt ez már Carolyn Wells történeteiben, s ezt látjuk Barsi Ödön *Egy lélek visszatér* (1947) című úttörő regényében,¹³ illetve az alább említendő olasz és szlovák példában is.

Carlo Fruttero és Franco Lucentini 1989-ben megjelent *La verità sul caso D. (Igazság a D. ügyben)* című regényében egy gazdag japán támogató jóvoltából Rómában gyűlnék össze a világirodalom legbriliánsabb nyomozói (egyebek mellett Dupin, Sherlock Holmes, Brown atya, dr. Thorndyke, Philo Vance, Porfirij, Hercule Poirot, Philip Marlowe, Nero Wolfe, Lew Archer, Maigret), hogy minden idejüket egy hírhedt irodalmi feladvány, Charles Dickens *Edwin Drood rejtélye* című, befejezetlenül maradt regénye megoldásának szenteljék. Az illusztris névsorból is látható, hogy minden irodalmi hagyomány által szentesített hasonlóság ellenére meglehetősen eltérő jellemű, temperamentumú és különböző módszereket követő szereplőkről

¹² Jess Nevins egyébként tévesen adja meg a sorozat kezdő dátumát. Az általa úttörőnek aposztrofált *The Adventure of the Clothes-Line* (1915) című novella csak a negyedik volt a sorban.

¹³ A Barsi-regényről mint az első magyar crossover krimiről készült elemzésemet lásd: Detektívek, ha összejönnek. *Kalligram*, 2016/7–8, 132–142.

van szó, ami megnyilvánul a szövegelemző Dickens-szemináriumként működő beszélgetések olykor csipkelődő, olykor indulatos vagy expresszív hangnemében.¹⁴

Daniela Kapitáňová *Vražda v Slopnej (Gyilkosság Slopnában, 2006)* című regényében¹⁵ egy kis szlovák faluban gyűjti egybe a krimiirodalom és a bűnügyi filmsozrok nagy detektívjeit, hogy egy, a helyi rendőrség erejét meghaladó gyilkossági ügy megoldásában segídkezzenek. Az áldozat egy beszédes nevű író, Pavol Pravda (pravda = igazság), akire egy „győz az igazság” feliratú késsel a szívében találtak rá hétvégi házában. Holmes, Poirot, Miss Marple, Marlowe, Derrick (!), a magyar olvasók számára leginkább a televíziós változatból ismerős Zeman őrnagy¹⁶ és mások egymás után adják elő saját értelmezésüket az esetről. Az új felszólaló mindig az előző kollégája véleményével száll szembe, cáfolja vagy kisebb-nagyobb mértékben módosítja azt. A történet végén a sok zseniális, leleményesebbnél leleményesebb megoldás után egy magához térő helyi részeg férfi vallomásának köszönhetően tisztázódnak a bűntény valódi körülményei.

Kapitáňová regénye újfent rávilágít a crossoverben rejlő komikus, ironikus s éppen ezért demitologizáló ábrázolás lehetőségeire, amelyeket a filmkészítők is igyekeztek kiaknázni. A Robert Moore rendezte *Meghívás egy gyilkos vacsorára (Murder by Death, 1976)* című bűnügyi filmkomédiában a világ öt neves nyomozója kap meghívást egy vidéki kastélyba. Ha a nevük nem is minden esetben árulja el a profi és amatőr detektívek kilétét, az öltözet, a viselkedés és az elejtett utalások annál inkább egyértelműsítik a prototípusokat: Hercule Poirot, Miss Marple, Charlie Chan, Sam Spade és Nick Charles a vendégek. A számukra kezdetben ismeretlennek tűnő tulajdonos esti programként a vacsora mellé gyilkosságot is ígér. A bűntény meg is történik, beindul a rejtvényfejtési masinéria, a nyomozás lázában égő szereplőkről pedig olyan dolgok is kiderülnek, amik nem minden tekintetben vannak összhangban a híres előképekkel (Sam Spade például egy drámai pillanatban elsírja magát). A végén – a Christie-regények dramaturgiáját követve – mindenki előadja saját teóriáját (mondanom sem kell, hogy ezek egyáltalán nem érintkeznek), ezek mindegyike tévesnek bizonyul; a nagy detektívek leforrázva távoznak. A színészválasztás további fikciós és valós háttérű „keresztvezetésekkel” is gazdagítja a film cselekményét: a Sam Spade-et kifigurázó Sam Diamondot Peter Falk alakítja,

¹⁴ A regényről részletesebben írtam a *Kriptománia* című monográfiám 5. fejezetében: BENYÓVSZKY KRISZTIÁN: *Kriptománia. Titok és elbeszélés*. Pozsony, 2008, Kalligram. 41–48.

¹⁵ A falu neve beszédes: a szlovák *slopať* (vedelni) szó búvik meg benne.

¹⁶ A *Zeman őrnagy harminc esete* egy 1974–1979 között, a belügyminisztérium megrendelésére készült csehszlovák bűnügyi tévéfilmsorozat volt, melynek egyes epizódjai a Csehszlovák Szocialista Köztársaság fontosabb eseményeinek háttérében bonyolódnak a kommunista puccstól (1948) egészen a prágai tavaszig (1968). A sorozat egyoldalúan és elfogultan – azaz ideologikusan torzítva – mutatja be a rendőrség és a titkosszolgálatok munkáját az említett időszakban.

akinek személye akkorra már összeforrott Columbo hadnagy alakjával, a titokzatos házigazda szerepében pedig a bűnügyi tényregény alapművének számító *Hidegvérrel* szerzőjét, Truman Capotet (!) láthatjuk.

BEFEJEZÉS

A crossover meghatározási szempontjairól szóló fejtegetésemet néhány általános érvényű műfajelméleti felismeréssel zárom:

1. A crossover esete a *műfaj és karakter szoros összefüggésére* mutat rá. Egy-egy zsánerbe tartozó művek idővel népszerűvé, mintaértékűvé vagy tipikussá váló hősei műfaji indexekként, sőt szimptomaként kezdenek működni: jelzik hovatarozásukat, s hozzák magukkal saját világuk, hazai közegük jellegzetes atmoszféráját. Ezért különböző alkotói célzatot követő mozgósításuk minden esetben műfaji hagyományok emlékeztetének felidézését is magával vonja.

2. A crossover művek jól érzékeltetik a *szereplő és a tér kölcsönös meghatározottságát* is. A népszerű hőseket nemcsak saját tetteik hírneve kíséri, hanem azoknak a helyeknek az emlékezte is, ahol ezek a dolgok megestek. Ezért vándorlásuk és találkozásaik olyan, a terek tulajdonságaiban gyökerező esztétikai hatásminőségek mozgósításával jár együtt, mint például a kalandosság (kalandregény), a rejtélyesség (krimi), a félelmetesség (horror), a végtelenség vagy fenségesség (sci-fi). Sherlock Holmes és Drakula találkozása például, melyre több alkalommal is sor került már, a rejtélyes és a borzalmas términőségek keveredését eredményezi.

3. Végezetül a crossover az ún. *magasirodalom és a populáris irodalom határai közti mozgásokra* is fényt vet, hiszen ha elfogadjuk Nevins véleményét, akkor kijelenthető, hogy eredete a görög mitológiában, Vergilius, Dante, Balzac és Zola¹⁷ alkotásaiban keresendő, a benne rejlő kreatív energiák valódi kiaknázásának azonban csak később, a különféle médiumok élénk kölcsönhatásával kitűnő populáris kultúrában lehettünk a tanúi. Egyike ez a megszokottság és a kiszámíthatóság ellenében ható eljárásoknak, mely nélkülözhetetlen minden erősen kódolt poétikai rendszer „újjaélesztése” szempontjából. A határok átjárhatósága a populáris és a klasszikus hősök sorsának ideiglenes összefonódásában is megnyilvánul (lásd az említett Sgardoli-regényt).

¹⁷ Érdekes és talán nem teljesen véletlen egybeesés, hogy mindkét említett francia szerzőnek vannak olyan prózai művei, melyek a népszerű irodalom valamely műfajával kezdeményeznek párbeszédet. Zola *Állat az emberben* című regényéről KÁLAJ SÁNDOR (*Fejezetek a francia bűnügyi irodalom történetéből*. Debrecen, 2012, Debreceni Egyetemi Kiadó. 74–90.), Balzac *A vörös vendégfogadó* című kisregényéről pedig BÉNYEI TAMÁS (*Archívumok*. Debrecen, 2004, Csokonai. 153–175.) írt elemzést.

FRIED ISTVÁN

WELTLITERATUR, WORLD LITERATURE – VÁLTOZÓ FOGALMAK

*Eins war Europa in den grossen Zeiten,
Ein Vaterland, des Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten,
Ein Rittertum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für einen Glauben wollte alle streiten,
Die Herzen waren einer Leib' erschlossen,
Da war auch eine Poesie erklingen,
In einem Sinn, nur in verschiednen Zungen.*

(August Wilhelm Schlegel)¹

A romantikakutatás jelentékeny állomásaként tartja számon az August Wilhelm Schlegel által szerkesztett és részben fordított kötetet, amely csokorba szedve adja közre az itáliai, a spanyol, valamint a portugál líra és epika válogatott darabjait, Dantétól kiindulva Camões-szel bezárólag. A szerkesztői utószó helyébe egy költőknek készült *Ajánlás* (*Zueignung*), méghozzá stanzákban, az elfogadandó, népszerűsítendő versformában írva, mintegy összegzi, tömören újfogalmazza majdnem mindazt, amit a szerző európai (romantikus) irodalomtörténete² részleteiben kifejt. Egyrésről a lovagi kor költészetére történik célzás, amely egy összeurópai magatartásforma és életérzés kifejeződése. Másrésről e lovagi korszak a hajdan megtapasztalt európai egység irányába mutat, amelyet a nyelvi megosztottság érint ugyan, de nem keresztezi ezúttal már csak azért sem, mert a német fordítások révén rekonstruálódik mindaz, ami romantikus poézisként számon tartandó, a jelenben érvül szolgáló, hivatkozható költői anyag és költészettörténet. Ez utóbbi alapján viszont az európai irodalomtörténettel rekontextualizálható az, ami azóta széttagolódni látszik. A fordítások műfaji példázatokkal szolgálnak, a ballada, a canzone, a szonett, a madrigale szerepel az epikai művek részletei mellett, ezáltal a Schlegelek³ romanti-

¹ AUGUST WILHELM SCHLEGEL: *Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*. Neu herausgegeben von Karl Georg Wendrin. Berlin, 1912, 226. (Ez volt Európa a nagy időkben, egyetlen haza, a talajból dicsőn sarjadt, ami nemes vezethet az életen és halálán át, egy lovagiság alkotta társakká a harcosokat, mindegyikük egy hitért kívánt küzdeni, a szívek egy testben tárultak föl, akkor egy költészet zengett, egyetlen érzelemben, csak különféle nyelveken.)

² Uő: *Geschichte der romantischen Literatur*. Hrsg. von Edgar Löhrer. Stuttgart, 1965, 11–39: Einleitung.

³ Az alábbi fejtegetésekhez vö. még FRIEDRICH SCHLEGEL: *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*. Mit Einleitung und Kommentar hrsg. von Ernst Behler. München–Paderborn–Wien, 1958, 12, 145–146.

káját reprezentáló műfajtörténeti/elméleti nézőpont a fordítások gyakorlatával példálózik. Olyan európai irodalomtörténés bontakoztatható ki a kötetből, amely a jelen felé tartó „főirányokat” segíti körvonalazódni, egyben a normatív költészetfelfogással szakítva, (teljes joggal) kétségeket ébresztve az „önelvű” irodalomtörténettel szemben az összehasonlítást ajánlja, hogy az irodalmi folyamat fölismeréséhez közelebb érkezhessünk. Ehhez az új Európa „fő” nemzeteinek (Hauptnation)⁴ történeire kell összpontosítanunk, még hozzá nem diplomáciai (azaz például államjogi) vagy földrajzi meghatározókat figyelembe véve. És nem is annak alapján, ahogy az ipar, a kereskedelem, a politikai művészet vagy a fegyverek segítségével kivívott túlsúlyra tekintünk, hanem a kultúra szolgáltatja jelentőséget hangsúlyozva. Ami a művelődés első nyomait illeti, egyetlen nemzet sem záratik ki (példa legyen az északi mitológiát közvetítő izlandi *Edda* vagy a legtávolabbi Dél hasonló megnyilatkozása). Schlegel nem tagadja a Délre gyakorolt arab hatást, a keresztes háborúk keltette érdeklődést a Kelet iránt, ugyanakkor a lovagi mesék, történetek forrása a még nem germanizált óbrit, walesi vidékek felé mutat. A jelen törekvéseinek azonban azok a fő nemzeti hagyományok állnak a középpontjában, amelyeknek a nyelvi eltérések ellenére egységesnek láttatott „romantikus” kor jelenti alapját, mely nem tartóztatja meg magát a fordításoktól, s a fordításokat („objektív költői fordításokról” van szó) az értekező a nemzeti irodalmakat egységesítő történetbe sorolja. Ily módon kozmopolita középpontot alkot, mely emberiségléptékű. Váratlan fordulattal A. W. Schlegel úgy zárja gondolatmenetét, hogy az egyetemesség és a kozmopolitizmus „igazi német sajátosság” (wahre deutsche Eigentümlichkeiten), s ha az *ex Oriente lux*ot fordítva, az emberiség újjáéledése keletről várható, Németország (Deutschland) Európa keletje. A részletek további elemzése helyett talán ideje az alakuló világirodalom-elképzelések közül a Goetheére néhány pillantást vetni.

Nem elsősorban azért, mert a jól ismert voltaire-i, wielandi és herderi kezdeményeket követve az 1820-as esztendőkből beszélgetésekben és ismertetésekben továbbvitte a *Nyugat-keleti díván* című ciklusához fűzött önértelmezéseinek és önleírásának gondolatmenetét. Nem is azért, mert az indiai és kínai költői jelenségek utáni érdeklődéséről adott hírt, s emellett a szerb és a cseh fejlemények sem kerültek el a figyelmét. Sokkal inkább azért, mert Goethe szintetizáló, az életvilágot antitézisei ellenére vagy éppen azért egymásra vonatkoztatható megnyilatkozásokként szemlélő, a természettudományos elemzéseket átesztétizáló, illetőleg a szépirodalmi és kulturális elgondolások egymást átszövő, szövedékké alakító megközelítése valószínűleg újabb megvilágításba helyezi sosem rendszerezett, sosem „tudományos”

⁴ August Wilhelm Schlegel (i. m., 11) feladatául jelöli meg, hogy fölvázolja „eine Geschichte und Charakteristik der eigentümlichen Poesie der Hauptnationen des neuern Europa oder der romantischen...” (az újabb, avagy romantikus Európa fő nemzetei sajátos költészetének történetét és jellegét).

alapossággal kifejtett kultúra- és világirodalom-elképzelését. Azt a szöveggyűjteményekben, traktátusokban, sőt monográfiákban unos-untalan idézett, mégsem hivatkozott elképzelést, mely jócskán eltér a „két kultúra” XX. század közepi elgondolásától, amint arról az 1947 óta fokozatosan napvilágra kerülő, természettudományos följegyzések egyre újabb részleteket tárnak föl.

Nem arról van szó, hogy a természettudományok köréből hozott „analógiákkal” értelmezné a vizsgálandó folyamatot, kiváltképpen a folyamatként szemlélt irodalmi kölcsönösséget, melyet a létesülő-létesítendő világirodalom lényegének jelöl meg. Hanem arról, hogy szintani és egyéb elemzése és feltevései olyan következtetésekhez juttatják, amelyek túlmutatnak az Eckermann-beszélgetésekben vagy a levelekben – aforisztikus tömörséggel – odavetett megállapításokon, noha azokkal nincsenek ellentétben, inkább azok háttéréül, megalapozódásául szolgálnak. Annyit azért nem árt már itt megjegyezni, hogy a Schlegelek múltba irányuló utópiájával szemben Goethe a jelenkori eseményekből indul ki (Manzonitól Byronig, Carlyle Schiller-monográfiájától Walter Scottig, a kortárs angol, olasz, francia lapok, fordítások anyagáig),⁵ és ezekkel párhuzamban az alapos kormegértésről, a társadalmi-technológiai fejleményeknek az irodalomra gyakorolt hatásáról sem szabad megfeledkeznünk. Goethénél nincsen szó európai „fő” nemzetekről, s a németységnek (éppen mert a fordításban jeleskednek a szerzők) főleg a közvetítés szerepét tulajdonítja, a világirodalmi cserekereskedelemnek korántsem passzív részeseként. Még mindig az ismertebb szövegeknél maradva, Goethe a fordítás három fokát tekinti át – a fordítás(tudomány)i fordulat elsőként lényegében Meltzl Hugóval lesz igen hangsúlyossá –, az egyszerű-prózáitól a parodisztikuson át jutunk el a világirodalmi korszak fordításáig. Az utóbbi során a fordító mit sem ad föl a maga eredetiségéből, ám nemzete eredetiségét többé vagy kevésbé mellőzi, ezáltal valami harmadikba lépünk, mely harmadikhoz a sokaságnak még hozzá kell érnie.⁶ Ez a harmadik olyan „szintézis”, amely nem törli el az eredeti sajátosságait, hanem közvetítettségében, szintézissé válásában egy magasabb fokon mutatja föl. Innen léphetünk át a természet-tudományos vonatkozású jegyzetekhez, melyek közül az alábbi lehet tanulságos ebben a gondolatmenetben. „Az élő egység sajátossága, hogy elválaszt és egyesít, az általánosságba lép, és a különlegességben marad, átváltozik és specializálódik, és mint az élő ezer feltétel közepette, előlép és eltűnik, megszilárdul és megolvad, megmerevedik és folyékonnyá válik, kitágul és összehúzódik. S mivel mindezek a hatások egyetlen időpontban történnek, így képes minden és minden egyes azonos időpontban bekövetkezni.”⁷ Ezek szerint Goethe sokat és kissé felületesen emlegetett

⁵ FRITZ STRICH: *Goethe und die Weltliteratur*. Bern, 1948; GERHART HOFFMEISTER: *Goethe und die europäische Romantik*. München, 1984, főleg: 11–19; GOETHE: *Schriften zur Weltliteratur*. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt am Main, 1987.

⁶ GOETHE: *Noten...* 6. sz. jegyzetben, i. m.

⁷ A 7. sz. jegyzetben, i. m., 155.

„dialektikája” nem az ellentétek és ellentételezések kibékítését, harmonizálását, kiegyenlítődéset célozza, semmi soha nem egy, hanem minden élő: sok – állítja egy versében.⁸ Ezt a sokszerűséget igyekszik majd világirodalomként elgondoltatni, s ez nem azonos még az általa favorizált szerzők együttesével sem, és – noha elvileg tartalmazhatná valamennyi írásos alkotást – nem számol szerzők és művek átláthatatlan tömegével, hanem – mint azt Dieter Lamping állítja –⁹ az „irodalmi internacionalizmus” programja, amely egy következő korszakban lesz az irodalom meghatározójává. Olyan szerzők állnak e szemlélet középpontjában, akik nem írhatók le nemzeti kategóriákkal, de megképzik a maguk irodalmát, a világirodalmat. Ebbe beleértendők az írók társadalmi érintkezései (levelezés, ismertetés, találkozás), ugyanez a szövegek érintkezéséről és ezen érintkezések feltárulásáról is elmondható.¹⁰ A „nemzetközileg” befogadott szövegek megemelik a fordítások jelentőségét, a fordítástudomány világirodalmiságát majd Meltzl Hugó is kiemeli. Ami még fontos a jövőre nézve: egyetlen irodalom, egyetlen szöveg, egyetlen szerző sem kerülhet privilegiált helyzetbe, a világirodalmi folyamat összetevői, a szerzők, a művek, szövegek összjátéka erősíti az irodalomnak világirodalmivá átváltódását. A fordítások, befogadások, ismertetések ahhoz járulnak hozzá, hogy az egyes mű, egyes szerző stb. túllépjen a nemzeti irodalmi kereteken, valójában a nemzeti és a világirodalom határai elmosódnak. A világirodalomról az 1980-as esztendőktől alakuló vita új impulzusokat kapott a posztkoloniális elmélet(ek)től, a 2000-es években innen épült tovább az amerikai világirodalom-értelmezések sora, összefüggésben az összehasonlító irodalomtudományos újragondolásokkal. A hagyományosnak, másutt Európa-centrikusnak minősített felfogások ellenében új ajánlatokat tettek a centrum-periféria viszonylatok újrameghatározására. S nem utolsósorban a periférikusnak elgondolt területekről érkező javaslatok a transznacionális irodalmi kapcsolatok és az irodalmi vonatkozások világban léte hangsúlyozásával mintegy megfordítani látszanak a folyamat irányát (beszédes cím a három ausztrál szerző tollából származó *The Empire Writes Back*, 1989).¹¹ E javaslatok még azt a megoldást sem helyeslik,

⁸ „Kein Lebendiges ist ein Eins, / Immer ist's ein Vieles”. In JOHANN WOLFGANG GOETHE: *Gedichte 1800–1832*. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt am Main, 1988, 498 (Epirrhema). Az Anti-Epirrhema a szövődékjellegét tárja elénk: „Die Fäden sich beegnend fliessen, / Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.” Uo., 500–501. („...egy lábnyomásnak hogyan enged / egymásba folyva száz fonál.” Eörsi István ford.) A *Nyugat-keleti díván* már nemcsak az érintkezéseket emlegeti, amúgy általában, hanem konkretizál. Így említi Háfiz hatását Calderónra: „Nur wer Hafiz liebte und kennt, / Weiss was Calderon gesungen.” Az 5. sz. jegyzetben, i. m., I, 66, II, 1150–1151.

⁹ DIETER LAMPING: *Internationale Literatur*. Göttingen, 2013, 32.

¹⁰ Uo., 111–112.

¹¹ *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Ed. BILL ASCHROFT – GARRETH GRIFFITH – HELEN TIFFIN. London – New York, 1989.

mellyel valaha az AILC kívánta volna feloldani az európai kulturális-irodalmi „hatalom” kiterjesztése nyomában támadt (látszólagos?) ellentmondást: az európai nyelvű irodalmak története, legalábbis a címben jelölt célkitűzés alapján, azokat az európai nyelvű irodalmakat kísérelte meg más kontinenseken is elemezni, amelyekben hegemónikus-egyoldalú vonásokat véltek fölfedezni a posztkoloniális elméletek szerzői. Az európai klasszikusok újraírása egyben vitaszöveg létesüléseként (is) szemlélhető, mely vitaszöveg tagadja a világirodalom azonosítását az európai irodalmakkal (ha úgy tetszik, a lényegében kevésbé kiszélesülő mezejével a „fő nemzeteknek”). Ezáltal pedig egyfelől leleplezni igyekszik akár klasszikus szövegek kolonialista vonatkozásait (ismeretes Shakespeare *A viharjának* ilyen nézőpontú magyarázata), másfelől előtérbe lép a világirodalom meghatározási monopóliumának kétségbe vonása és a világirodalom-meghatározás áthelyezése egy másik irodalmi mezőbe. Értékként gondolódik el a „hibriditás”, körülíratik a „harmadik tér”, s az önazonosságot meghatározó tényezők egyike-másika (az eredet, a lényeg, az egység) helyébe inkább a törés, az átmenet, az egymásra torlódás, az átalakulás, a hazátlanság lép.¹² Hogy mindez milyen formában jelenik meg (költői) szubjektumpozíciók leírásában, másutt olvasható. Itt inkább azt volna érdemes hosszabban kifejteni, hogy a XX. századra sűrűsödő, különféle jellegű migrációs hullámok, az emigrációs létezés, a diaszpórában élés milyen új irodalmi és persze személyes identitások megformálódásához járultak hozzá, s ezek révén nyelvek, kultúrák találkozása, egymást átható, az érintkezések révén egymást módosító volta miféle új kérdéseket vet föl. Illetve, hogy a kérdések mennyiben segítenek átírni a világirodalom fogalmi körét, vagy ellenkezőleg, miféle, ezzel ellentétes reakciókat implikálnak. A kutatás, az interkulturális irodalomtudomány¹³ célkitűzése szerint, ezen belül hangsúlyosan az interkulturális germanisztika megalapozásával, amellet érvel, hogy az idegen kultúra megértésekor az irodalom különös szerepet vállal, mivel az olvasót ahhoz tudja segíteni, hogy (játékosan) bújjon bele az idegen identitásába, ezáltal hipotetikusán vegye át az idegen látásmódját. Ismét oda kapcsolhatunk vissza, hogy az efféle jelenségek és jelentések azáltal fogalmazhatók meg, hogy ilyen és ehhez hasonló késztetések érkeznek a művek felől; s a felvilágosodás, illetőleg a Herder nyomában járó, egymással konfrontálható tézisek hatása egyként fölfedezhető az egymással konkuráló

¹² E gondolatmenet az alábbi műre támaszkodik: DORIS BACHMANN-MEDICK: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 2006, 184–237, különösen 194–196, 197–203, 204–205, az identitásról: 206–207. Ma már német lexikonban olvasható, miszerint a globalizáció korszakában a világirodalom az identitások hibridizációjával és a kulturális terek dinamizálásával egészítendő ki. PETER GOSENS: *Weltliteratur*. In *Lexikon Literaturwissenschaft, hundert Grundbegriffe*. Hrsg. von Gerhard Lauer – Christine Ruhrbert. Stuttgart, 2011, 351–354.

¹³ MICHAEL HOFFMANN: *Interkulturelle Literaturwissenschaft*. Eine Einführung. Paderborn, 2006. Az alábbi kérdésekről: 38–41.

világirodalom-elképzelésekben. (Itt jegyezném meg, hogy amennyiben irodalmi fordulatról beszélünk, talán nem ártana fokozott mértékben a Borgesszel induló latin-amerikai és a Bosznia-Hercegovinából származó bosnyák–szerb irodalomra figyelni, természetesen annak tudatában, hogy a „harmadik világ” irodalmára való elméleti reagálás tanulságai gyűrűztek tovább részint a komparatistikában, részint a látszólag önállósuló, nagy erővel egyetemi diszciplínává váló, úgynevezett világirodalom-tudományban.)¹⁴ A nem teljes joggal Goethe-re hivatkozó, inkább a neo-humanizmus által hirdetett elképzelés gyökerezik meg ezekben, amely az egyetemes értékeket állítja egy nézetrendszer középpontjába, s amely lehetővé teszi a kommunikációt a különböző kultúrák között. A másik oldalon a kultúrát relativizáló irányzatok bukkannak föl, melyek Herder írásain tetszenek át, és amelyek a historizmust juttatják érvényre. Lényeges mozzanatnak tűnik az egyedi sajátosság, a sajátos fejlődés, amelyet a kultúrák produkálnak. Az univerzalista álláspont szerint a relativizálók nem képesek arra, hogy értelmezzék a megértést az egymástól teljességgel idegen kultúrák között, az univerzalizáló tendenciáknak meg az róható föl, hogy az idegen kultúrákat alávetik az európai felvilágosodás megalkotta értékeknek és normáknak.¹⁵ Goethe éppen azért lehetett mind az amerikai, mind az úgynevezett „Európa-centrikus” nézetek egyik legfőbb hivatkozási forrása (az amerikai hivatkozások között rálehetünk a goetheánus Meltzre is), mert maga megőrzi ugyan elkötelezettségét az univerzalista értékek iránt, azonban nyitottság jellemzi a bizonyos mértékben formátlannal és a klasszicista ízléstől eltérővel szemben. Máig erően tanúsítja, hogy az idegent idegenként fogadja el és értelmezi, ezzel egy „Harmadikat” teremt meg (a saját és a más szembesítésekor), ami nemigen nevezhető idealista összegződésnek, jóval inkább a saját meg az idegen közötti oszcillálásnak. A goethei álláspontot így a többfelé tekintés jellemzi, az „állandóság a változásban” tézise, melyet a XIX. század elejére keltezett versben ekképpen érzékít meg:

Gleich mit jedem Regengusse
Ändert sich dein holdes Tal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal.¹⁶

drága völgyed minden felhő-
szakadással változik,
és kétszer a tovalejtő
vízben ember nem úszik.

(Szabó Lőrinc ford.)

¹⁴ Uo., 40.

¹⁵ Goethe 1809-es verse Hérakleitoszt idézi. A 11. sz. jegyzetben, i. m., 78, 493. A relativizáló szemléletet vitatja Ernst Gombrich: „Sind eben alles Menschen gewesen.” Zum Kulturrelativismus in den Geisteswissenschaften. In uő: *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*. Wien–Köln–Weimar, 1992, 13–25.

¹⁶ Az alábbi kötetekre hivatkozom: *The Routledge Companion to World Literature*. Ed. THEO D’HAEN – DAVID DAMROSCH – DJELAL KADIR. New York, 2012; THEO D’HAEN: *The Routledge Concise History of World Literature*. New York, 2012; *World Literature. A Reader*. Ed. THEO D’HAEN – CÉSAR DOMINGUEZ – MADS ROSENDAHL THOMSON. New York, 2013. E három

Amikor az amerikai világirodalom-stúdiumok kidolgozásáról zajlik a vita, továbbá e stúdiumnak egyetemi curriculummá való bevezetéséről, a segédkönyvek számot vetnek az összehasonlító irodalomtudomány idevonatkoztatható történetének tanulságaival, illetőleg azokkal a (leginkább európai) komparatistikai kézikönyvekkel, amelyekből a világirodalom vagy a világirodalmi szintézis megalkothatóságának dilemmái olvashatók ki.¹⁷ Egyáltalában, a komparatistikai önmeghatározások össze/egymásra olvasása során amerikai részről mintha az Európa-centrizmus tűnne a diszciplínára leselkedő legfőbb veszélynek, ebben nemcsak politikai inkorrektséget fedeznek föl, hanem hegemoniára törekvést is, olyat, ami (például) a posztkoloniális elméletekkel rokon irodalommal nem számol jelentőségének megfelelően. Az egyetemi oktatásba bevezetett amerikai világirodalom-curriculum éppen ezért a maga *World Literature*-elképzelését elválasztja az európai *Weltliteratur*-fogalomtól, és azt a benyomást kelti (noha az olvasmánylista természetesen behatároltsága szűkre szabja az újrapozicionálók mozgásterét), mintha a világirodalmat a világ irodalma(i) irányába tolná el. A kezdeményező David Damrosch az úgynevezett nemzeti irodalmak felől érkező késztetések elutasításakor szinte elragadtatva véli fölfedezni a világirodalom újrapozicionálhatóságának forrását Meltzl Hugó folyóiratában. Viszont kétség fogadta Pascal Casanova 1999-es *République mondiale des lettres*-jét, amely 2007-ben angolul az Egyesült Államokban is megjelent. A nemcsak Európa-, hanem (valóban, túlzásoktól sem mentes) „gallocentrizmussal” is vádolt művet (a Párizsból kiinduló kulturális impulzusok erős hangsúlyozása miatt) többen vitatták, a XVIII. században már fölmerült tudós köztársaság (*Gelehrtenrepublik*) eszméjét és felújítását nemigen találván alkalmasnak arra, hogy a transznacionális szemlélethez járuljon hozzá. S noha e tudós köztársaság korántsem a nemzeti művelődések talapzatára épít, az amerikai álláspont szerint nem feleltethető meg sem Goethe koncepciójának, sem az amerikaiakénak. Kitérőképpen jegyzem meg, hogy egy, a minap publikált tanulmány már a címében megjelöli a maga állásfoglalását, vegyesnyelvűségével (*Weltliteratur* from Voltaire to Goethe)¹⁸ eloszlatja

kötetre Peter Gossens ismertetése hívta föl a figyelmet, bírálatának szempontjait hasznosítottam: *Arcadia*, 49 (2), 2014, 421–436. A továbbiakban külön nem hivatkozom az e művekből származó megállapítások pontos lelőhelyére, annál is inkább, mert e helyütt elsősorban azok a tendenciák tanulságosak számomra, amelyekben az amerikai–európai „szembenállások” dokumentálódnak.

¹⁷ RITCHIE ROBERTSON: *Weltliteratur* from Voltaire to Goethe. *Comparative Critical Studies*, 12.2. (2015), 163–181.

¹⁸ Uo., 176–178. ELKE STURM-TRIGONAKIS: *Global Playing in der Literatur. Ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg, 2007 (angolul: *Comparative Cultural Studies and the New Weltliteratur*. Transl. Athanasia Margoni – Maria Kaiser. West Lafayette, 2013) – az irodalomtudománynak perli vissza a mégoly hibrid szövegeket, az irodalmiság kritériumának jogosultságát szövegelemzésekkel igazolva.

azt az esetleges félreértést, amelyet a *World Literature*-rel okozhatna. Egyébként a tanulmány számos példával támasztja alá, miféle forrásokból táplálkozott az európai világirodalom-elképzelés, amelynek értelmezése mind a mai napig foglalkoztatja (immár nem csupán) az európai komparatistikát. (A fordításokban megjelenő „keleti” alkotások, a Korántól *Az Ezeregyéjszaka meséi*ig, majd az „ős”-költészet felfedezéséig, az indiai irodalom és kultúra integrálásáig, a Schlegelektől származó mondásig: „Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen”, kiegészítve jegyzem meg, hogy ők tettek egyenlőségjelet a romantikus és a modern között. Az idézett alkotások, cselekvési körök az európai világirodalom-fogalom összetettségéről, a befogadás nyitottságáról, ha úgy tetszik, a „hibriditás” egy korai formájáról tanúskodnak.) Az amerikai vitázók talán nem is a Goethével formát kapó (az említett tanulmány szerint Heinével folytatódó)¹⁹ alapozást vitatják, hanem a fokozatosan kibontakozó kulturális kolonializmust, amely a maga szokásrendjét, kánonját igyekezett terjesztetni, elfogadtatni, kiiktatván az ettől eltérő elgondolásokat. Természetesen nem minden európai irodalmi-kulturális kezdeményezés megrovandó csupán azért, mert Európából érkezett; s ha esetleg valóban újragondolásra van szükség a „Kelet” terminussal összefüggésben, hiszen arab, perzsa, afgán, kínai, japán stb. irodalmak aligha foglalhatók egybe anélkül, hogy ne lennének tekintettel a különbözőségekre, a posztkoloniális elméletek néhány képviselője, illetőleg az amerikai komparatisták némelyike meglehetősen reflektálatlanul kezeli az Európa-fogalmat, monolit egységként tekint Európára, nem érzékeli/érezkelteti a belső tagozódást. Már August Wilhelm Schlegel is megkülönböztette azokat az európai irodalmakat, amelyek fel tudták mutatni múltjukból a lovagi költészetet, azoktól, amik szerinte nem, így maradt ki áttekintéséből a lengyel és a magyar irodalom.²⁰ S amennyiben a kánon Európa-centrikus modelljéről van szó, nemigen mellőzhető annak felvetése, miként kerülhet a kánonba (Kelet-)Közép-Európa irodalma. Az amerikai egyetemi oktatásban megjelenő, újszerűnek elgondolt *World Literature*-rel szemben (másképpen fogalmazva: a világirodalomhoz való pedagógiai megközelítéssel ellentétben) az európai kutatásnak a rendszer kialakításához vezető útja hangsúlyozódik, az azonban kevésbé vitatható, hogy a jelen európai tudományossága ne dolgozna egy liberális és pluralisztikus irodalom modelljével.²¹ Miként az sem, hogy éppen a posztkoloniális elmélet(ek) hatása ne gerjesztett volna tisztázó vitákat (elsősorban) a német tudományosságban, ahol a kultúratudományi fordulat monográfiák, tanulmánykötetek formájában dokumentálódott. Talán arra sem árt figyelmeztetni a kutatást, hogy a „nemzeti irodalmak” regionális együttesekben történő értelmezése a Dionýz

¹⁹ A 2. sz. jegyzetben, i. h.

²⁰ Gossens szól erről ismertetése fölvezetésében: a 19. sz. jegyzetben, i. m., 422.

²¹ OLIVER LUBRICH: *Postcolonial Studies, in Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Ulrich Schmid. Stuttgart, 2010, 351–376.

Đurišin szerkesztette, többnyire kétnyelvű kötetekben²² (igaz, viszonylag csekély visszhanggal) megkezdődött, ebbe az irányba tart(ott) a Monarchia irodalmainak összehasonlító kutatása, a (kelet-)közép-európai irodalmi régió jellegzetességei után vizsgálódó tanulmányok sora, illetőleg egy irodalmi Közép-Európa feltételezése, amelynek jelentékeny elágazása az Alpok–Adria kulturális és „*Literaturlandschaft*”-ját feltáró törekvés.²³ Egyfelől a posztkoloniális elmélet(ek) jelenlétét igazolja, hogy a német tudományosság egyre inkább szembenéz az ország gyarmatosító múltjával, annak az irodalomban megnyilatkozó tudati vonatkozásaival,²⁴ másfelől a Balkán, balkanizmus fogalmak és kutatói gyakorlat újragondolásának lehetünk tanúi. Ha a szlovák–német–magyar tudománytörténetbe egyként besorolható Csaplovics János/Johann von Csaplovics/Ján Čaplovič kijelentésére emlékezünk-emlékeztetünk, miszerint Magyarország Európa kicsinyben, akkor a kutatás a nyelvek, kultúrák, emlékezetpolitikák stb. olyan együttlétét tudatosítja, amely nem „fő” nemzetek, kultúrák, nem nyelvi-irodalmi hegemoniatörekvések csoportlétesítő kényszerével számol, hanem a Đurišin által szorgalmazott nézetten töpreng. Vagyis azon, hogy mik a feltételei irodalomközi együttesek (*interliterárne spoločenstvá*) létrejöttének, melyek az ismérvei, hol jelölődnek ki határai, s miféle rendszerbe illeszkednek, melyek lehetnek a különféle irodalomközi együttesek érintkezésének, netán tipológiai analógiáinak (ha vannak) sajátosságai. S nem utolsósorban: hogyan viszonyulnak a világirodalomhoz, fogalmilag és a megalkotható rendszer alapján. Azt érdemes tudomásul venni, hogy sem a posztkoloniális elmélet(ek), sem a világirodalom kutatói nem rendelkeznek egy mindentudó elbeszélő képességével,²⁵ és arra is ügyelni kellene, hogy a kulturális különbséggel való találkozás ne hívja elő az egzotikummal való megbélyegzést. Más kérdés, hogyan lehet hasznosítani Pascale Casa-

²² DIONÝZ ĐURIŠIN: *Čo je svetová literatúra?* Bratislava, 1992; uő – A KOLLEKTÍV: *Systematika medziliterárneho procesu – Sistematika mežlitteraturnogo procesa*. Bratislava, 1988; uők: *Osobitné medziliterárne spoločenstvá*. Bratislava, 1987–1992, I–V. E sorozat 5. kötetében található az irodalomközi folyamat és együttes kategóriáinak rendszerbe foglalt terminológiai készlete. Az általános kategóriák sorrendje: irodalmi folyamat, nemzeti irodalmi folyamat, irodalomközi folyamat, irodalomköziség, genetikus-érintkezési kapcsolatok, strukturális-tipológiai összefüggések, történeti poétika, irodalomközi együttesek, sajátos irodalomközi együttesek, hagyományos (sztenderd) irodalomközi együttesek, irodalmi centrizmusok, világirodalom. E szempontból érdekes lehet a *Tiszatáj* 2008/6., tematikus száma: Kereszteződések és átfedések. Csomópontok, perifériák, köztes terek a horvát, a szerb és a szlovén irodalomban.

²³ JOHANN STRUTZ: *Literatur und Interkulturalität. Komparatistische Studien zur Literatur und Kultur in Italien, Jugoslawien (Kroatien, Slowenien), Österreich. Inn*, 10 (1993), nr. 31, 45–52; vö. még: *Literarische Polyphonie. Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Hrsg. von Johann Strutz – Peter V. Zima. Tübingen, 1996.

²⁴ DIRK GÖTTSCHE: *Remembering Africa. The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature*. Rochester, NY, 2013, Camden House.

²⁵ A posztkoloniális elmélet bírálata: MEDICK-BACHMANN: 15. sz. jegyzetben, i. m., 200–223.

nova tézisé a rivalizálások történetéről, s ugyancsak kérdéses, hogy minden értékek ártértékelődését, különféle reflexek beidegződését kerülve mi marad meg az irodalomtudományos előfeltevésekből, egyáltalában: a kérdések irodalomtudományiak lesznek-e, vagy az önmagát olykor szupertudományként elfogadtatni kívánó kultúratudományok még olyan területen is (elő)jogokat vindikálnak maguknak, mint például a világirodalom elmélete és megvalósíthatósága. Hozzátevé, a posztkoloniális szempont érvényesítésének hasznát nem tagadva (hozzátennem: meghatározott területeken) állítható, hogy részint a különféle fordulatok külön-külön elemezhető hatása sem megkerülhető, részint ezek a fordulatok kiegészítik egymást, ám nem egyszer egymás ellenében hatnak. A fordítási fordulat (*translational turn*) nem jelentheti azt, hogy a világirodalom történetét vázoló vállalkozások esetleg az irodalmi fordítások szerepének hangsúlyos bemutatására korlátozódjanak, kiváltképpen akkor, ha nem pusztán intézménytörténetről esik szó, nem a kánonképződés olykor egymást keresztező tendenciáiról, hanem elsősorban arról (amit nem lehet eléggé ismételni), amit a kölcsönös kapcsolatokban gazdag régióban történő vagy csupán egy régióra, egyetlen irodalomra korlátozódó kutatás a világirodalom-folyamat állandó létesülése egyik fontos tényezőjének gondol el. Vagy az irodalmak, szerzők, művek kapcsolatainak lényeges eszközeként könyvel el, vagy az irodalom világirodalom felé hajlításának minősíti, vagy pedig a Goethe (majd Meltzl Hugó és mások) által hangoztatott lehetőségeként, valamint az irodalmak egymást (néha kölcsönösen) átható-megvilágító tényezőjeként. Nem korlátoznám²⁶ az összehasonlító irodalomtudományt *Beziehungswissenschaft*-ra, noha akitől idéztem, a kapcsolatot meglehetősen tág értelemben használja, különös jelentőséget tulajdonítva az intertextualitás különféle formáinak. Ugyanő egyfelől egy nemzeti irodalom nemzetköziségét fejtegeti (példája a zsidó irodalom többnyelvűsége), másfelől egy nemzeti irodalom nemzetköziesedését (a példa a német irodalom 1945 utáni amerikanizálódása). A kötet végén többek között ama tanulságot vonja le a szerző, hogy e kisebb könyvnyi kísérletet követőleg szükség volna további kutatásokra, elemzésekre a nemzetközi irodalom és az irodalmi nemzetköziség tárgyában, tekintettel a világirodalom egy szereplőjére meg a világirodalom egy szövegére. A két jelölésen belül a több nyelven olvasott, interkulturálisan érdekelt, többnyelvű szerzőkről van szó, akik képesek a nemzeti irodalmon túli együttműködésre. Fokozott mértékben kerülhet (nem csak ezáltal) előtérbe a fordítás, a közvetítés, a költői befogadás, a nemzetközi témák feldolgozása. A világirodalom szövegeire a nyelvkeveredés a jellemző. A világirodalom fogalmába olyan irodalmi jelenségek sorolandók, melyek megragadására a nemzeti irodalom nem képes. Ugyanakkor ennek nincs köze az értékhez, pusztán leíró jellegű. A kis könyv azzal zárul, hogy Goethe sugalmazása

²⁶ Itt Lampingnak a 12. sz. jegyzetben idézett művére reagálok, részint rekonstruálom gondolatmenetét, 21–23, 91–98, 98–109, 111–112.

mintha teljesebben lenne, a világirodalom korszaka felé haladunk, olyan korszak felé, amely egyben a széles körű és tudatos nemzetközi irodalmak kapcsolatainak kora.

Az amerikai és az európai viták a világirodalomról a transznacionalitás tudatának és komplexitásának jegyeit tudatosítják. Noha több amerikai kutató cáfolni igyekszik az európai fogalmi rendszert, és attól történő elmozdulást javasol, az nemigen tagadható, hogy mindennek ellenére az európai világirodalom-felfogásokkal foglalkoznak, onnan indulnak ki, ezáltal tanúsítják (ha néha *ex negativo*) a dialógus lehetőségét. Nem csekély jelentősége van az egyetemi oktatásban lényegesen nagyobb súlyt kapó világirodalom-stúdiumoknak, az oktatás során új kutatási irányok körvonalazódhatnak, s ez az egyetemekről kikerülő értelmiségiek világfelfogására is jótékonyan hathat. Annál is inkább, mert a legközelebbi jövőben aligha csituló migrációs hullámok, ezzel összefüggésben a szó legtágabb értelmében vett kultúrák találkozása (mint eddig is) megjelennek az irodalomban, és közvetve vagy közvetlenül nem pusztán új tárgyak és motívumok révén adnak hírt – írhatjuk így – „világ”-jelenségekről, bevezetnek új kulturális és nem kulturális magatartásformákat, beszédmódokat, átértékelik a saját és az idegen(ség) érintkezései tapasztalatainak feldolgozását. Nagy valószínűséggel nem bizonyul elegendőnek, ha például (akár esettanulmány formájában) bemutatják az indiai irodalom kreatív befogadását.²⁷ Még történetileg sem kaphatunk megbízható eligazítást, ha lemondunk az „integratív” cselekvés irodalmi szempontjáról. Még több valószínűséggel tovább kell lépnünk azon, hogy az imagológia szüksége és haszna az volna, miszerint: Európa-tudomány. Fontosabb volna a régiókutatási gyakorlatból származtatható interkulturális dialógusra figyelni. Kiindulva a kétnyelvű hétköznapiokból, a kétnyelvű írásból és olvasásból a sokkultúrájú városokig (és melyik – európai – nagyváros nem „multikulturális”, ha jelenében nem, legalább múltjában?). A világirodalom-fogalom újabb tartalommal megtöltését sürgeti Gayatri Chakravorty Spivak ajánlata (noha inkább közvetve), hogy planetáris szubjektumokról essék szó,²⁸ és az eddigieknél talán célszerűbben vegyük figyelembe az idézett fordulatok által megnövekedett és kiterjedtebb kulturális perspektívákat, valamint azt, hogy a kánonok nem maradnak állandóak. Az elgondolkodtató, hogy nem pusztán a világirodalom fogalma kerül szóba, hanem azok a komparatisták is, akik tevékenységük során el-eltöprengtek a goethei örökség folytathatóságáról. Meltzl Hugó mellett fölfigyeltek a kelet–nyugati párbeszédet sürgető René Étiemble-ra, és régióink egyetlen képviselőjeként a XX. századból Dionýz Ďurišin munkásságát méltatják. A világirodalomról folytatott (amerikai) vita ilyen módon az európai gondolkodástörténetre is reagál, azt szembe-

²⁷ Robertson Heinével összefüggésben említi, a 20. sz. jegyzetben, i. m., 176.

²⁸ SPIVAK: *Death of a Discipline* (2003) című művéből idézi Gossens ismertetése, a 19. sz. jegyzetben, i. m.

síti a XX. század végi, XXI. századi, fordulatokban gazdag eseménytörténettel. Annyi szinte bizonyosnak látszik, hogy az új léthelyzetek, amelyeket a migrációs hullámok hoztak létre, valamint a transzkulturalitás új kontextusokat eredményeztek, amelyek az irodalom változásaiban is tetten érhetők. A kritika és az összehasonlító irodalomtudomány számára új feladatok, új lehetőségek fogalmazódnak meg. A válaszkísérletekhez az összehasonlító irodalomtudomány kutatóinak közreműködése is szükségesnek mutatkozik.²⁹

Végezetül annak említése mutatkozik szükségesnek: mennyire tekinthető a komparatiztika világirodalom-tudománynak? Jóllehet az azonosításnak is megvan a maga története, a hivatkozott Fritz Strichtől kezdve, akinek monográfiáját Goethe világirodalmiságáról ma sem igen nélkülözhetjük, az utóbbi időben egy több kiadást megért kézikönyv tartja érdemesnek,³⁰ hogy szembenézzon ezzel az időnként fölmerülő javaslattal. Corbineau-Hoffmann határozottan elutasítja ezt a fölvetést, inkább rokonságról értekezik – kérdőjelesen –, jóllehet az átfedéseket ő sem tagadja. A komparatiztika nem mellőzheti a világirodalom beiktatását kutatási tárgyai közé, ám meghatározása szerint a komparatiztika az irodalom összehasonlító tudománya, méghozzá az idegen kontextusokban lévő irodalmaké. Olyan diszciplínát ismertet föl, amely az alteritást, a másságot alapvetően pozitívan és produktívan ragadja meg, és zászlajára a határátlépést írta. Míg a világirodalomról szólva a goethei alapozás után a világirodalom kvantitatív és kvalitatív fogalmiságának

²⁹ Az általam szerkesztett *Utak a komparatiztikában* (Szeged 1997) című tanulmánykötet közli Wenner Éva fordításában ARMANDO GNISCI Az összehasonlító irodalomtudomány mint a dekolonizálás tudománya című írását (17–24). A *Helikon* 2014/4. száma közöl olyan összeállítást, amelyben az ismertetések az újabb komparatiztikai tendenciákról szólnak. A magam részéről az utóbbi időben két kötetben foglalkoztam a (kelet-) közép-európai régió olyan értelmezésével, amely érintkezik a világirodalom és a komparatiztikai diszciplínák kutatásainak egymást átfedő területeivel: *Bolyongás a (kelet-)közép-európai labirintusban* (Egy soknyelvű, sokműveltségű régió „természet”-rajza). Budapest, 2014; *Bevezetés az összehasonlító irodalomtudományba*. Budapest, 2012. (A zárófejezetben van szó az emigráció irodalmáról mint a komparatiztika régi-új területéről.)

³⁰ ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN: *Einführung in die Komparatistik*. Berlin, 2004, 18–29. (A fejezet főcíme: Komparatistik und Weltliteratur: eine Verwandtschaft?) A közeli múltban kiadott, oktatási segédkönyvként is használható mű: *Komparatistik*. Hrsg. von Evi Zemanek – Alexander Nebrig. Berlin, 2012. Az alábbiakat jelöli meg részterületként: összehasonlítás mint tudomány, interdiszciplinaritás, interrelációk-transzshistorikus korszakok, műfaji viszonylatok, szövegköziség, nemzetköziség (fordítás), nyelvköziség, kultúráköziség, intermedialitás-művészetköziség, irodalom és komparatiztika a globális hálózat korában, végül: a világirodalmat olvasni, ezen belül többek között: a világirodalom kis kánonja a komparatisták számára. Az öröndetesen feltámadt magyar érdeklődést igazolja a *Helikon* 2015/2. száma, melynek tematikája e dolgozat problémafelvetéseit is érinti. A folyóiratszám e dolgozat befejezése után jelent meg.

továbbgondolható és erősen vitatható elemeit vizsgálja, hangsúlyozza a válogatás mellőzhetetlen szempontját. A goethei mintával a komparatiztika ama kutatási tárgyat állítja szembe, mely az interdiszciplinaritást és intermedialitást az összehasonlítás ösztönzőjének, lényegi tényezőjének tekinti, s mint ilyet megkülönbözteti az „irodalomcentrikus” világirodalom-tudománytól. Ugyanakkor a világirodalmi koncepciók már régóta beléptek a komparatiztikai cselekvések körébe, így hát nem tehetjük meg, hogy ne foglalkozzunk a világirodalommal. A kultúratudományi fordulatot követőleg azonban ebben a kérdésben is változó álláspontok jelzik az összehasonlító irodalomtudomány lehetőségeit, szükséges szembenézését az újabb/legújabb elméleti megfontolásokkal.

A MŰFAJISÁG MINT ALAKZAT VAGY OLVASÁSMÓD

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

A TÖRTÉNELMI REGÉNY LÉTEZÉSI MÓDJA

*Aki nem érzékeli, milyen kíméletlen (brutale)
és értelem nélküli a történelem, azt az ösztö-
nös törekvést sem fogja megérteni, mely arra
irányul, hogy értelmessé tegyék a történelmet.
(Nietzsche)¹*

„A »történelmi« regény számomra [...] olcsóságra van kárhoztatva, egyszerűen azért, mert rendkívüli föladatot jelent.” Henry James írta ezt 1901-ben.² Véleményének különös súlyt ad az a tény, hogy arról a nyelvterületről származik, amelyet a magyar közvélemény – igaz, helytelenül – e műfajváltozat keletkezésével társít. Nem kevésbé határozott elutasítás található abban a nagy hatású könyvben, amely az angol regényolvasó közönség elemzését kezdeményezte a két világháború között. Szerzője a következőképpen érvelt: „mindennek a fölládozásával egyértelmű, ha valaki félre-teszi a jelenkori beszédmód ritmusát, és a múlt nyelvéhez tér vissza. A kritikus ezért nem veheti komolyan a történelmi regényeket.”³

Hasonló vélemény Magyarországon is megfogalmazódott, méghozzá olyan szerző által, aki *Német maszlag, török áfium* (1918) címmel kivételesen eredeti módon kísérletezett e műfajváltozattal. Laczkó Géza 1937-ben így érvelt a *Nyugat* hasábjain:

Történelmi regény tulajdonképpen nincs, illetve minden regény, amely az író korától pár évtizedre nyúlik vissza, már történelmi, hisz ha én most például az 1910-es évekből „merítem” regényem anyagát, a külsőségek s a lélek egészen más formáival találkozom, mint amilyenek ma szabják meg a környezet színeit-vonalait s a lélek lényegét és útjait. / „Történelmi regény” kényelmes és tévútra vezető irodalomtörténeti skatulyázás, mert teszem Flaubert híres történelmi regénye, a „Salambó” rokonabb a „Madame Bovary”-val, mint az ugyancsak történelmi s megjelenésében vele egy idős (1862) Victor Hugo-féle „Misérables”-lal. [...] „A csehek Magyarországbán” [...] inkább a Scott-regényekkel, mint

¹ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Sämtliche Werke. Nachgelassene Fragmente 1875–1879: Kritische Studienausgabe* 8. Hrsg. von Giorgio Colli – Mazzino Montinari, 8. München – Berlin – New York, 1988, Walter de Gruyter. 56.

² HENRY JAMES: *Selected Letters*. Ed. Leon Edel. Cambridge, MA – London, England, 1987, The Belknap Press of Harvard University Press. 332.

³ Q. D. LEAVIS: *Fiction and the Reading Public*. London, 1965, Chatto & Windus. 262.

a „Zord idő”-vel tart tárgyi és műfaji rokonságot, mert Kemény Zsigmond történelmi regényei valóban Scotti ellenművek, mind megannyi méltóságos s igazi példamutató tiltakozás a Jósika és Jókai-féle történelmi locsogás ellen.⁴

Mivel magyarázhatók ezek az erős főnntartások? Többségük arra vezethető vissza, hogy a szóban forgó műfajváltozatban egymástól eltérő létformához tartozó szereplők érintkeznek egymással: Pierre Kutuzovval beszélget a borogyinói csata előestéjén, és Napóleon néhány szót intéz a sebesült Andrej herceghez az austerlitz-i ütközet után. Kutuzov és Napóleon megítélésekor az olvasó előzetes ismeretei latba esnek, Bezuhov és Bolkonszkij esetében ilyenekkel nem kell számolni.

Lukács György Sir Walter Scott műveivel indította a történelmi regényről írt könyvét, és még újabb magyar szakíró is „műfajalapító”-nak nevezte a *Waverley* íróját.⁵ Az összehasonlító irodalomtörténészek szerint e föltevés egyértelműen hibás. Még az angol szakirodalom is a XVII. század második felének francia szerzőitől eredezteti a történelmi regény kialakulását, amikor „a reneszánsz humanizmus tudós hagyományára támaszkodva komoly hatású értekezők hangsúlyozni kezdték a távolságot történelmi és regényszerű művek között”.⁶ A kezdeményezők közé olyan kiváló szerző tartozott, mint Madame de La Fayette, aki *L’histoire de la Princesse de Montpensier* (1662) címmel a Szent Bertalan-éj elbeszélésére vállalkozott. E művében a katolikus hitre áttérő Chabanes gróf az egyetlen „kitalált” főszereplő. Felekezeti háborúság jelenik meg a háttérben, míg „titkos történet” játszódik az előtérben. Az elmondottak „regénynek” minősülnek. A kulcsszó a féltékenységek. A jelenkor távlatából a lélektani árnyaltság tekinthető a mű fő erényének. Amikor Montpensier herceg megpillantja Chabanes gróf holttestét: „Először a szájalomra méltó látvány megdöbbenéssel töltötte el; azután fölébredt benne a barátság, és fájdalmat érzett, de a vélt sértettség miatt végül öröm lett úrrá rajta, kellemes hatású volt azt látnia, hogy a sors keze bosszút állt.”⁷ La Fayette későbbi alkotása, a *La Princesse de Clèves* (1678) már lényegesen hosszabb terjedelme miatt is a legkorábbi történelmi regények egyikének tekinthető. II. Henrik udvarának bemutatásával kezdődik, ám a címszereplő ezúttal már kitalált személy.

César de Saint-Réal „nouvelle historique” alcímmel beszélte el *Don Carlos* (1672) sorsát, és jegyzeteivel azt sugallta, hogy ténylegesen megtörtént eseményekkel foglal-

⁴ LACZKÓ GÉZA: A történelmi regény: Elvi tanulmány mulatságos és elszomorító példákkal. *Nyugat*, 1937, 30. II, 239.

⁵ BÉNYEI PÉTER: *A történelem és a tragikum vonzásában: A történelmi regény műfaji változatai és a tragikum kérdései Kemény Zsigmond írásművészetében*. Debrecen, 2007, Kossuth Egyetemi Kiadó. 62.

⁶ RICHARD MAXWELL: *The Historical Novel in Europe, 1650–1950*. Cambridge, 2009, Cambridge University Press. 11.

⁷ MADAME DE LA FAYETTE: *La Princesse de Montpensier*. In *Les vingt meilleures Nouvelles françaises*. Textes choisis et présentés par Alain Bosquet. Paris, 1958, Seghers. 23–51.

kozott. Ezt a mintát követte utóbb Stéphanie-Félicité du Crest (comtesse de Genlis), amikor *La Duchesse de La Vallière* (1804) címmel adta közre a Napkirály egyik szeretőjének történetét, „roman historique”-ként, szintén jegyzetekkel. Valószínű, hogy Walter Scotthoz hasonlóan Jósika Miklós, különösen pedig Eötvös József, aki nagyon sok francia művet olvasott, ilyen példákat követett a „Korrajz első Mátyás király idejéből” alcímű *A csehek Magyarországon* (1839), illetve a *Magyarország 1514-ben* (1847) megírásakor. Kemény Zsigmond első nyomtatásban megjelent, *Gyulai Pál* (1847) című regényében már mellőzte a kései XVI. századra vonatkozó forrásainak állandó megjelölését, ily módon távolodva a „korrajz” eszményétől, s közelítve az öntörvényű világot teremtő műalkotásához. Ha szabad Ricœur egyik szembeállításhoz folyamodni,⁸ a múlt földidézésének (évocation) háttérbe szorításával a történelem kutatását (recherche) állította előtérbe. Így kapott mélységet a címszereplő jellege. Ugyanez érvényes Martinuzzi és Turgovics alakjának megformálására a *Zord időben* (1857–62): az ő személyiségük szintén történés; változó jellemvonásaikat az olvasónak kell időről időre újra összeraknia.

Franciaországban a történelmi regény a XVIII. században már intézményesült műfajnak számított, annak is köszönhetően, hogy néhány évtized alatt körülbelül kétszáz olyan regény jelent meg, amely vagy emlékirat alapján készült, vagy emlékiratnak tüntette föl magát. Prévost abbé például 1731 és 39 között *Le Philosophe anglais ou l'Histoire de Monsieur Cleveland* címmel nyolc kötetben adta közre Cromwell törvénytelen fiának élettörténetét. Az ilyen munkák döntő hatást tettek a XIX. század történelmi regényeire. A *három testőr* (1844) előszavának első mondata szerint ez a mű a *Mémoires de M. d'Artagnan* (1700) alapján készült. Dumas elhallgatta, hogy ennek az „emlékezésregény”-nek Gabien Courtilz de Sandras (1644–1712) a szerzője. 1746–47-ben Nicolas Lengler du Fresnoy nyolc kötetben gyűjtötte össze az addig írt legjelentősebb alkotásokat *Recueil de romans historiques* címmel.

Noha a történelmi regénynek nevezhető alkotások szerepe lényegesen változott az idők során, meglepő az ismétlődő szerkezeti elemeinek fontos szerepe. Számottevő részüknek cselekménye *valamely ostrom vagy csata köré szerveződik*. Ennek korai példája Madame de Scudéry *Le Grand Cyrus* (1649–53) című, Sardis ostromáról írt könyve, melyből Scott sokat kölcsönzött. A *három testőr* központi eseménye La Rochelle ostroma, Eötvös említett regényében Telegdi István kerti lakának ostromáról, Gárdonyi Géza népszerű könyvében, az *Egri csillagokban* (1899) a címben szereplő vár 1552. évi török ostromának kudarcáról olvashatunk. A sok XIX. századi példával meglepő folytonosságot mutatnak a második világháború utáni regények: Claude Simon műve, a *La Bataille de Pharsale* (1969) már címével is Julius Caesar és Pompeius Kr. e. 48. augusztus 9-én lezajlott csatájára, José Saramago művei közül a *História do Cerco de Lisboa* (1989) a portugál főváros 1147-ben vívott ostromára utal, Esterházy Péter *Harmonia caelestis* (2000) című kötetében minduntalan vissza-

⁸ PAUL RICOEUR: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, 2000, Seuil. 32.

térő elem a törökök és magyarok között 1652-ben vívott vezekényi csata, Georg Maximilian Sebald könyve, az *Austerlitz* (2001) Antwerpen 1832-ben lezajlott francia ostromával foglalkozik. Kemény Zsigmond utolsó regényének (*Zord idő*) eredetiségét bizonyítja, hogy Buda 1541-ben végrehajtott török elfoglalását a város főbírójának látószögéből az ostrom elmaradásaként (paródiaként) jeleníti meg. A regény központi eseménye, a folytonosság megszakadása hiányként jelenik meg. Nem ez az egyetlen jellegzetesség, amely ellentmond annak a föltevésnek, amely szerint „Kemény Zsigmond regényei követik a scotti mintát”.⁹ Az ilyen eltérés a hagyománytól éppen a műfaj örökségének szívós tovább élése miatt érdemel különös figyelmet.

Az is folytonosságot képvisel a történelmi regény sorsában, hogy az ilyen mű mindig a földézett történelmi korszaknál későbbi időre, olykor a megírás jelenére is vonatkozik. A nagy Cyrus főhőse XIV. Lajos kiváló hadvezérének, a „Nagy Condé” hercegnek (1621–1686) hasonmása. Ez a hagyomány érzékelhető abban, hogy a Magyarország 1514-ben reformkori pártvillongásokra, Spiró György regénye, *Az Ikszek* (1981), a Kádár-korszakként ismert magyarországi politikai helyzetre céloz. Herczeg Ferenc „elbeszélés” alcímmel közölt kisregénye, *Az élet kapuja* (1919) Bakócz Tamás 1513-ban pápaválasztásra tett sikertelen kísérletének elbeszélésével áthallásokkal, burkoltan utalt Magyarország első világháborús vereségére. Márai kései művei közül az *Erősítő* (1975) az inkvizícióval foglalkozik, ám egyik lábjegyzete Alexander Dubčeket idézi. Márton László *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) című regényének cselekménye a XVII. század elején játszódik, de a 152. lap a Spartacus-fölkelés egyik vezetőjéhez, a 153. pedig az 1950-es évek elejének egyik keletnémet vezetőjéhez kapcsolja a főszereplő nevét.

A jelenre vagy legalábbis későbbi időszakra, közelmúltra vonatkoztató, allegorikus értelmezés mindazonáltal a jelentést eltorzító kisajátítás veszélyét is magában rejt. Ennek jellegzetes példája Salamon Ferenc egykorú méltatása a *Zord idő*ről, amely szerint „a regény végén sejteti és megjósoltatja, hogy a köpönyegforgatás magában hordja büntetését”.¹⁰ Hasonló időszerűsítésre példa Mark Twain minősítése 1883-ból, mely szerint az *Ivanhoe* „rang és kaszt iránti tiszteletre” nevel, olyan szemléletre, amely az Egyesült Államok déli részén élt ültetvényeseket jellemezte.¹¹ Nem kevésbé volt torzító Heller Ágnes magyarázata *A véres költőről* (1921), amely Nero császár alakját Szabó Dezső jellemképeként tüntette föl. A *Tündérkertről* (1921) tudtommal először Laczkó Géza állította, hogy „nagyon is a háború előtti irodalmi Magyarország, melynek költő-fejedelme megengedhette magának maga- és faja-tépését”,¹² azt sugallva, hogy Móricz Zsigmond Ady Endre személyisége alapján mintázta meg

⁹ BÉNYEI, i. m., 327.

¹⁰ SALAMON FERENC: *Dramaturgiai dolgozatok*. Budapest, 1907, Franklin Társulat. II., 468.

¹¹ MARK TWAIN: *A Life on the Mississippi; Mississippi Writings*. New York, 1982, The Library of America. 500–501.

¹² LACZKÓ GÉZA: A történelmi regény és Móricz Zsigmond. *Nyugat*, 1922, 15, 1259.

a szertelen látnok Báthory Gábor alakját, és ebből arra lehetett következtetni, hogy a gyakorlatias Bethlen Gábor Móricz hasonmása. Az alkotás folyamatának távlatából ítélve bizonyára „érdekes az író személyes életének és Bethlennek mint regényhősnek összevetése”,¹³ a *Tündérkert* a mai olvasó számára mégis több lehet kulcsregénynél.

Füst Milán *Advent* (1922) című kisregényének a XVII. századi Angliában játszódó történetét túlzott egyszerűsítéssel, a főszereplő sorsának szerencsés kimenetelét figyelembe nem véve vonatkoztatták az 1919 őszén kezdődött magyarországi ellenforradalomra. Egy évtizeddel ezelőtt Hites Sándor nyíltan a *Zord idő* „példázatos olvasásának gyakorlatát”-hoz kapcsolódva, a *Forradalom után* (1850) és a *Még egy szó a forradalom után* (1851) távlatából értelmezte ezt a regényt, szinte értekező műként olvasva az említett két röpiratnál évekkel későbbi elbeszélő alkotást. „Formálisan talán nincs is sok különbség köztük” – állította.¹⁴ A történetmondás költészettani (poétikai), szerkezeti sajátosságaitól hasonló módon eltekintett Bényei Péter, amidőn „amorálisnak” minősítette Martinuzzi György magatartását, aki egy fő alatt kívánta egyesíteni Szent István országát.¹⁵ A történelmi regény példázatszerű, erkölcsi tanításként olvasása, a mindenkori jelenre vonatkozó kisajátítása nagyon szívos örökség, végső soron a „Historia est magistra vitae” ókori eszményére vezethető vissza, melynek hívei föltételezik, hogy a múlt tanulságul szolgálhat a jelen és/vagy a jövő számára. Ennek a szemléletnek a képviselői alapvetően monologikusnak tekintik a történelmi regényeket, így végső soron nem állnak távol attól a felfogástól, amely e műfajváltozatot az ifjúsági irodalom körébe utalja. Barta János joggal észrevételezte, hogy a *Zord idő* egyes részei lehetővé teszik a példázatos megközelítést: „Kemény Frangepán Orbán szájába adva, lefesti a korabeli európai korképet is”,¹⁶ ám ez annyit jelent, hogy ennek a szereplőnek egysíkú jellemzése ellentétben áll Martinuzzi vagy Turgovics személyiségének összetett megformálásával.

Harmadik gyakori sajátoságként említhető, hogy a történelmi regény szerzője gyakran valamely *történetinek minősített elbeszélés átírására vállalkozik*. Az Erdély aranykorában Jókai olykor szó szerint idézi Cserei Mihály (1669–1756) *Históriáját*, Kemény Zsigmond művei közül az *Özvegy és leánya* a Szalárdi János által írt *Síralmas magyar krónikának* a fölhasználásával készült, ahogyan Dickens második történelmi regénye, a *Bastille ostromát* és a jakobinus rémuralmat fölidéző *Két város története* (1859) kitalált eseményeinek háttérét is Carlyle *A francia forradalom története* (1837) című munkája ösztönözte, Kosztolányi pedig Tacitus és Suetonius munkájának fölhasználásával írta *A véres költőt*. Az újabb népszerű irodalom is gyakran támaszkodik történetírók műveire. Az amerikai Steven Saylor például a XX. század utolsó és

¹³ SZILÁGYI ZSÓFIA: *Móricz Zsigmond*. Pozsony, 2013, Kalligram. 299.

¹⁴ HITES SÁNDOR: *A múltnak kútja: Tanulmányok a történelmi elbeszélések köréből*. Budapest, 2004, Ulpius-ház. 94, 88.

¹⁵ BÉNYEI, i. m., 403.

¹⁶ BARTA JÁNOS: *A pálya ívei: Kemény Zsigmond két regényéről*. Budapest, 1985, Akadémiai. 16.

a XXI. első évtizedében az ókori Rómáról megjelent rövidebb-hosszabb elbeszélő műveiben arra a munkára támaszkodott, amelynek Titus Livius az *Annales*, az utókor pedig az *Ab Urbe condita* címet adta. Mészöly Miklós a *Fakó foszlányok nagy idők évadján* (1983) írásakor Wesselényi István kora XVIII. századi naplójából, Márton László a háromrészes *Testvériségben* (2001–2003) Mészáros Ignác német szöveg(ek) alapján készült *Kártigámjából* (1772) merített. Az *Egyszerű történet vessző száz oldal* (2013) lapjain Esterházy Péter olvasója a történész Szekfű Gyulára, Kosáry Domokosra és Szűcs Jenőre, sőt a levéltáros Iványi Emma egyik forráskiadványára is találhat hivatkozást.¹⁷ Kemény Zsigmondról először 1989-ben megjelent könyvemben azt próbáltam igazolni, hogy a *Zord idő* írásakor e szerző nemcsak XVI. századi forrásra, de XIX. századi történészek, Szalay László és Horváth Mihály munkájára is támaszkodott, arra emlékeztetve, hogy történelem kizárólag nyelvileg megfogalmazott alakban létezik, tehát szinte minden történelmi regény átírásnak is tekinthető. Jókai kései regénye, a *Fráter György* (1893) bizonyíthatja, mennyire különböző történelmi regényt lehet írni ugyanazoknak a forrásoknak az alapján. Kemény a múlt többféle értelmezésének lehetőségét sugallja, Jókai elbeszélőjét viszont „az egyetlen helyes értelmezés eszménye vezérli”.¹⁸ E két szemlélet közül nyilván az előbbi áll közelebb a legutóbbi évtizedek műveihöz, ahhoz a felfogáshoz, amelyet Grendel Lajos első regénye, a kitálat történeti okmányokat értelmező *Éleslövészet* (1981) így körvonalaz: „Ahány forrás, annyi nézőpont. Ami az elbeszélőt lépten-nyomon zavarja, az az el nem hanyagolható körülmény, hogy a különféle felületek között hiányoznak az érintkezési pontok, mintha mindenki más történetet írna, s nem ugyanazt a történetet írná *másképpen*.”¹⁹

A korábbi szöveg átírásának öröksége nem szakadt meg a XX. században. Janet Lewis *The Trial of Sören Quist* (1947) című regénye egy jogi eseteket tárgyaló gyűjtemény alapján készült. Előszavában az amerikai író azt állítja, hogy az évszázadokkal ezelőtti történet „fő tényei, sok részlete, sőt a főbb szereplők szavainak egy része inkább történelem, mint regény”.²⁰ A regényszerűség főként a történetmondás időrendjéből származik. A könyv elején hosszú távollét után falujába visszatérő dán paraszt értetlenül tapasztalja, hogy mindenki elfordul tőle. A múlt utólagos elbeszéléséből tudja meg az olvasó, hogy a szóban forgó szereplő meggyilkolásáért egykor kivégezték a falu lelkészét. A XX. század második felétől egyre több olyan könyv jelent meg, amely nemcsak átírással, de idézetekkel is nyilvánvalóvá tette az olvasó számára, hogy történelminek minősíthető regényt tart kezében. John Fowles a *The French Lieutenant's Woman* (1969) fejezeteit a történet korából származó szövegrészlettel indította, Christoph Ransmayr pedig Ovidius műveiből vett idézetekkel

¹⁷ ESTERHÁZY PÉTER: *Egyszerű történet vessző száz oldal – a kardozös változat* –. Budapest, 2013, Magvető. 68, 75.

¹⁸ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Az újraolvasás kényszere*. Pozsony, 2011, Kalligram. 212.

¹⁹ GRENDL LAJOS: *Éleslövészet: Nem(zetiségi) antiregény*. Bratislava, 1981, Madách. 25.

²⁰ JANET LEWIS: *The Trial of Sören Quist*. Denver, CO, 1959, Alan Swallow. 2.

zárta *Die letzte Welt* (1988) című regényét. Milorad Pavić könyve, a *Hazarski rečnik* (1984) ugyanazt a hitvitát beszéli el keresztény, muszlim és héber források alapján, érzékeltetve, hogy különböző történelmek léteznek. A *Jacob Wunschwitz igaz története* (1997) – melyről Kálmán C. György elismeréssel írta, hogy „sokszor végigolvasható, mindig újraértelmezhető”²¹ – a könyv végén található jegyzet szerint egy 1731-ben kiadott gyűjteményben („Nachlese”) található szövegek fölhasználásával készült. Ez ugyanaz a forrás, amelyre utal a XVI. század közepén játszódó *Michael Kohlhaas* (1810) alcíme („Aus einer alten Chronik”). Márton László Heinrich von Kleist kiváló fordítója, és szóban forgó regényében sok az áthallás a német romantikus szerző műveire. Nem pusztán arról van szó, hogy mindkét műben szerepel Luther, és Márton László regénye Kohlhaasról, sőt Kleistről is szót ejt. Ennél lényegesebb, hogy Wunschwitz sorsa mintegy Kohlhaasénak a kifordítása: a magyar regény hősének haláláról ellentmondó változatokat ismerünk meg. Az elbeszélőnek mindkét esetben korlátozott ismeretei vannak az általa elmondott eseményekről, vagyis mindkét műben szerephez jut a hiány, a kihagyás. Ez a példa is igazolhatja, hogy a XX–XXI. század fordulójának történelmi regényei folytonosságot mutatnak a romantika korának alkotásaival. A *Jacob Wunschwitz igaz története* elolvassa és újírja a német szerzőnek majdnem kétszáz évvel korábbi művét, mintegy fölerősít egy lehetőséget, amely a német műben is érzékelhető.

A Scott előtti művek átmeneti háttérbe szorulását e szerző alkotásainak rendkívüli sikerével lehet magyarázni. Hatásuk elválaszthatatlan attól az értékörző (tory) felfogástól, amely szerint az idézetekkel minduntalan szereplő múlt (a latin ókor, a kelta örökség, a szóbeliség) magasabb rendű, s ennek megfelelően a szerző „kitalált (fictitious) elbeszélések sorát” adja az olvasó kezébe, „amelyek Skócia szokásait (manners) három különböző korszakban kívánják szemléltetni; a WAVERLEY apáink korát, a GUY MANNERING saját fiatalságunkat, A RÉGISÉGBŰVÁR (The Antiquary) a kitalált tizenharmadik század utolsó évtizedét idézi föl.” A sorozat első köteteinek az ajánlója²² arra figyelmeztet, hogy Scott eleinte – sőt legjobb műveiben (*Old Mortality*, 1816; *The Heart of Mid-Lothian*, 1818) később is – a viszonylag közéleti múlttal foglalkozott. A korábbi évszázadokról írt könyvei minduntalan ellentmondásba keveredtek a történetírással. Az *Ivanhoe* (1819) például alaptalanul állította, hogy Oroszlánszívű Richárd „beszélt volna angolul, nem is szólva arról, hogy e nyelven balladát írt volna”. „Az *Ivanhoe* legkirívóbb történeti »pontatlansága« az, hogy még I. Richárd korában is erősen érzékelhető volt a faji megosztottság hódítók és meghódítottak között.”²³ Ennek az ad jelentőséget, hogy a regényben fontos szerepet játszik a szász és normann francia nyelv szembeállítás.

²¹ KÁLMÁN C. GYÖRGY: *Mű és valódi élvezetek*. Pécs, 2002, Jelenkor. 108.

²² WALTER SCOTT: *The Antiquary*. Ed. David Hewitt, introd. David Punter. 1999, 3.

²³ WALTER SCOTT: *Ivanhoe*. Ed., introd., notes A. N. Wilson. Harmondsworth, Middlesex, 1986, Penguin Books. 561, XXV.

A történeti hiteltelenség okozta Scott népszerűségének hanyatlását a megbízható adatolást követelő pozitívista történetírás terjedésével, a XIX. század második felében. George Eliot *Middlemarch* (1871–72) című regényében lehet olyan részletet találni, mely szerint egy gyerek „hangosan olvasott attól a szeretett írótól, aki oly sok fiatal boldogságához járult hozzá jelentős mértékben”.²⁴ Hélène, Zola hősnője (*Une page d’amour*, 1878) az *Ivanhoe*-t olvasva hiteltelennek találja Torquilstone ostromának leírását, a *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) pedig egyenesen „roncsnak” (wreck) minősíti Scott műveit.²⁵

A pozitívista távlat magának a történelmi regénynek a létjogosultságát is kétségbe vonta. Sainte-Beuve megróttta Flaubert-t, amiért „ostromot akart létrehozni (faire)” a *Salammbô* (1862) írásakor, és Flaubert azzal védekezett: „nem teljes mértékig kitaláltam, csak egy kissé eltúloztam (chargé)”.²⁶ Ilyen kifogás manapság szinte nevetségesnek számíthat, mert a valóságot a kitalálttól (fikciótól) elválasztó határvonal kérdésessé vált, és egyre több figyelem terelődött a különbségre a történeti és a természettudományokban érvényes tapasztalati (empirikus) tény között. Thomas Pynchon *Mason & Dixon* (1997) című regényének címszereplői a XVIII. században élt brit földmérők, akik meghatározták a későbbi Egyesült Államok északi és déli területét elválasztó határt, ám a harmadik fejezetben a történetüket kortársként elbeszélő lelkész „számítógépes készségei”-ről esik szó.²⁷ Magyar vonatkozásban is igaz lehet, hogy „amit egykor írói gyengeségként tapasztaltak, az mára poétikai teljesítménnyé lett”. Hites Sándor joggal állapította meg, hogy az utóbbi egy-két évtized irodalmárai azt tekintik a jelenkori történelmi regények erényének, amit a XIX. században fogyatékoságnak minősítettek, hiszen Jósika Miklós *Sziklarózsájában* (1864) „a címből kibomló képi hálózat nem kevésbé összetett”, mint Háy János többek által méltatott regényében, a *Dzsigerdilenben* (1996), s ezt csakis azért nem ismerik föl, mert „meglehetősen kevesen olvassák a műfaj 19. századi darabjait”. Talán még azt sem erős túlzás állítani, hogy „az új regények nem lépnek »túl« a műfaj »tulajdonképpeni«, romantikus változatán”.²⁸ Annyi bizonyos, hogy a közelmúlt s a jelen regényeinek távlatából a múlt is átminősül, és immáron nem eléggé megalapozott az olyan általánosítás, mely szerint „Jósika Miklós, Eötvös József, Jókai Mór és Kemény Zsigmond regényeiben a múltreprezentáció szorosan összekapcsolódott a tanító példázatossággal”,²⁹ mert nagyon külön-

²⁴ GEORGE ELIOT: *Middlemarch*. Ed. W. J. Harvey. Harmondsworth, Middlesex, 1965, Penguin Books. 616–617.

²⁵ MARK TWAIN: *Tom Sawyer & Huckleberry Finn*. Introd. Christopher Morley. London – New York, 1954, J. M. Dent & Sons – E. P. Dutton & Co. 247.

²⁶ GUSTAVE FLAUBERT: *Salammbô. Édition définitive avec les documents nouveaux*. Paris, 1893, G. Charpentier et E. Fasquelle. 560.

²⁷ THOMAS PYNCHON: *Mason & Dixon*. London, 1997, Jonathan Cape. 17.

²⁸ HITES, i. m., 118–119, 124.

²⁹ SZIRÁK PÉTER: Történelem nem volt, hanem lesz. A kortárs magyar történelmi regény változatairól. *Alföld*, 2005, 56 (3), 50.

böző műveket hoz közös nevezőre. Jogos az álláspont, amely kétségbe vonja „annak a belátásnak az érvényesíthetőségét”,³⁰ amely szerint „az új történelmi regény el akar szabadulni irodalomtörténeti elődjétől”.³¹

Nem könnyű megmondani, mikortól vállalták az írók, hogy alárendeljék a tény-szerűséget a kitaláltnak. „A történelmi regény mindenekelőtt regény; másodsorban nem történelem” – állította Alfred Döblin.³² Annyi bizonyos, hogy a jelenkori történelmi regény nem kapcsolható egyértelműen a posztmodernséghez. Az irodalomtörténet nem támasztja alá a föltevést, amely szerint „a holokauszt és a Gulag [...] nyitotta meg az utat a »posztmodern« történelmi regény előtt”, és az első ilyen mű Umberto Eco *Il nome della rosa*ja (1980) lett volna. Az elbeszélés története annak is ellentmond, hogy „a mindent tudó elbeszélő kirekesztése” volna a jelenkori történelmi regény megkülönböztető sajátossága,³³ mert ilyen elbeszélő nincs a XVIII. századi levélregényekben, és a XIX.-ben is meglehetősen gyakran fordult elő, hogy a több elbeszélő kizárja a mindentudást – Kleist említett művére vagy Emily Brontë 1847-ben megjelent regényére éppúgy lehet hivatkozni, mint Kemény Zsigmond *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) című „beszélfüzér”-ére, melynek cselekményében egyébként fontos szerepet játszik az 1789-ben kitört francia forradalom. Henry James munkásságában köztudottan döntő tényező a különböző, sőt egymást cáfoló nézőpontok feszültsége, a *The Sacred Fount* (1901) első személyű történetmondója pedig hangsúlyozottan megbízhatatlan.

A Joyce-nál tíz évvel idősebb J. C. Powys *Porius: A Romance of the Dark Age* (1951) című alkotását, amelynek cselekménye 499-ben játszódik, joggal nevezték „metahistorical novel”-nek,³⁴ és e minősítés az író némely korábbi könyvére is illik. Vajon mennyiben a történelmi regény kifordítása Raymond Queneau művei közül a *Les fleurs bleues* (1965)? Az első fejezet Duc d’Auge 1264. szeptember 25-én viselt dolgairól tudósít, míg a 3. főszereplője, Cidrolin a „jelenkorban” él. A múltról és jelenről szóló részek váltakoznak, ám a múlt egyre közelebbi lesz. Az olvasó arra következtethet, hogy az említett szereplők kölcsönösen álmodnak egymásról, a regény vége felé viszont találkoznak. Az amerikai John Hawkes művei közül a *Virginie: Her Two Lives* (1982) tizenegy éves lány naplóját tartalmazza. Az első fejezet szerint Virginia párizsi bérkocsis (taxi) húga, akinek egy tüzeset korábbi életének hasonló eseményét juttatja eszébe. Az 1945-ben játszódó események után a második fejezet története 1740-be vezet vissza, mikor Virginie egy előkelő úr szobalánya. A két korszak végig egymást váltja; az író szüntelenül idéz korabeli művekből. Nem kevésbé játszik

³⁰ TÖRÖK LAJOS: *Textus Viator: Irodalomtörténeti tanulmányok*. Budapest, 2012, Napkút. 110–111.

³¹ KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Az ellenszegülő múlt. Láng Zsolt: Bestiárium Transylvanae. *Jelenkor*, 1999, 42, 1292.

³² ALFRED DÖBLIN: *Aufsätze zur Literatur*. Otten und Freiburg im Breisgau, 1963, Walter. 169.

³³ HELLER ÁGNES: *A mai történelmi regény*. Budapest, 2010, Múlt és Jövő. 28, 61, 66.

³⁴ MAXWELL, i. m., 273.

döntő szerepet a szövegközöttiség a *The French Lieutenant's Woman* lapjain. Fowles alaposan ismerte a XIX. századi Angliát, hiszen évekig tanította a Viktória-kort. Mozgóképpé alakítva is sikert aratott könyve az akkor írt angol regények jellegzetességeit idézi föl, gyakran kigúnyolva őket. Három, egymástól eltérő befejezése arra emlékeztet, hogy Dickens is megváltoztatta a *Great Expectations* (1860–63) zárlatát. Az elbeszélő sűrűn utal későbbi eseményekre, és semlegesíti a hatást kitalált és való között: a 36. fejezet szerint a hősnő által vásárolt kancsót „egy vagy két évvel ezelőtt” a történet elmondója vette meg.³⁵ A 13. fejezet második mondata így hangzik: „Az általam elmondott történet egésze elképzelt.”

Magyar regényekben is különböző módokon vált kétséggé a határ tényszerű és kitalált múlt között. Szilágyi István *Hollóidő* (2001) című könyvének cselekménye a török hódoltság idejére vonatkoztat. A színhely eleinte a Délvidék lehet, de a legtöbb helynév kitalált. A térképen megtalálható földrajzi név – mint a Szamos folyó, Temesvár vagy Máramaros³⁶ – csak elvétve szerepel, és az időpont sincs közelebből meghatározva, noha szó esik „az öreg császár” idejéről (40), amely föltehetően az 1566-ban elhunyt I. Szulejmán korát jelentheti. Többször is utal a szöveg erdélyi fejedelemeire, de mindössze egyszer említődik „János fia” (35), aki minden bizonnyal János Zsigmond. Rakovszky Zsuzsa első regényében, *A kígyó árnyékában* (2002) a képzelet teremtette Ursula Lehmann 1666-ban veti papírra saját élettörténetét, amely jórészt Lőcsén és Sopronban játszódik, és olykor megtörtént eseményről is szót ejt. A *Hollóidő* olvasójának olykor szótárhoz kell fordulnia egyes kifejezések mibenlétének kiderítéséhez, *A kígyó árnyékában* esetében az írásmód fokozott stilizáltsága régies hatást kelthet. *A kígyó árnyékában* a főszereplő a történet elmondója, a *Hollóidő* többnyire olykor személytelen, de végig egy diák nézőpontjából láttatja az eseményeket, a *Jacob Wunschwitz igaz története* már első szavaival jelzi, hogy az elbeszélő kívül áll a cselekményen.

A közelebbi múltban is hangoztatott vélemény, mely szerint „a történelem – szemben a fiktív irodalommal – mindig valamilyen szövegen *kívülrre* utal, a valódi múlt-ra”,³⁷ a pozitivizmus korának Rankétól származó, 1857-ben Gyulai Pál által is megfogalmazott eszményét ismétli meg, amely szerint „a történetíró [...] megtörtént eseményeket beszél el és úgy a mint megtörténtek”.³⁸ Bahtyin állítása, hogy „a múlt valóban objektív ábrázolása csak a regényben lehetséges”,³⁹ is kétséget ébreszt,

³⁵ JOHN FOWLES: *The French Lieutenants's Woman*. Frogmore, St. Albans, Herts, 1970, Panther Books. 241.

³⁶ SZILÁGYI ISTVÁN: *Hollóidő*. Budapest, 2001, Magvető. 131, 240, 401.

³⁷ CHRIS LORENZ: Lehetnek-e igazi történetek? Narrativizmus, pozitivizmus és a „metaforikus fordulat”. Ford. Kiss Gábor Zoltán. In *Narratívák 4: A történelem poétikája*. Szerk. Thomka Beáta. Budapest, 2000, Kijárat. 140.

³⁸ GYULAI PÁL: *Kritikai dolgozatok 1854–1861*. Budapest, 1908, Franklin Társulat. 249.

³⁹ MIHAIL BAHTYIN: Az eposz és a regény. Ford. Hetesi István. In *Az irodalom elméletei III*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, 1997, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor. 27–68, 56.

hiszen valódinak nevezhető múlt és tárgyilagossnak minősített megközelítés vitatható fogalom. „Az általam ismert adatok alapján nem volt olyan konszenzus, amelynek létét – minden bizonyíték nélkül – Bényei állítja.”⁴⁰ Szilágyi Mártonnak a Dózsa György vezette és Eötvös említett regényében megjelenített parasztfelkelésre vonatkozó helyes észrevételét legfőljebb annnyival lehet kiegészíteni, hogy 1514 magyarországi eseményeiről nemcsak 1847-ben nem létezett, de ma sincs közmegegyezés. Kiss Istvánnak, az MSZMP Központi Bizottsága egykori tagjának 1961-ben Budán fölállított szobra 2014-ben már némelyeket a történelem riasztó hatású magyarázata is emlékeztethet.

Talán még olyan közbülső megoldás sem lehet kielégítő, mely szerint a történeti elbeszélés a „story/discourse” kettősségnek „utalás”-ként (reference) említhető harmadik elemmel kiegészítését igényli.⁴¹ Az sem okvetlenül igaz, hogy „a kitálat elbeszélések megkövetelik, a történetiek viszont kizárják, hogy különbséget tegyünk elbeszélő (narrator) és szerző között”,⁴² mert nem alkotói döntésről van szó. A „teremtett múlt”⁴³ előzetes ismereteket tételezhet föl, amelyek különböző olvasók esetében nagyon eltérhetnek egymástól. A holokausztról írt regényeket valószínűleg némileg másként olvassa egy túlélő és olyan 1945 után született valaki, akinek családjában és baráti körében senkit nem érintett ez a tragédia. „Nem létezik olyan szövegszerű, mondat- vagy jelentéstani tulajdonság, amelynek alapján egy szöveg a képzelet műveként (as a work of fiction) azonosítható.”⁴⁴ Az irodalomtörténésznek számolnia kell azzal a lehetőséggel, hogy ugyanannak a szövegnek a helyzete megváltozhat az idők folyamán, vagyis foglalkoznia kell azzal, hogy „egy saját korát tárgyzó regény miként válik fogadtatástörténetében historikussá”.⁴⁵ Háy János a saját alkotói munkájából vonta le a következtetést, hogy „egy idő után esetleg minden regény történelmi regény”.⁴⁶ Más szóval, „tisztán nyelvi alkotásként történetírói művek és regények nem különböztethetők meg egymástól”.⁴⁷ A történelmi regényt tehát végső soron talán leginkább olvasási módként lehet meghatározni. Természetesen erre leginkább a cselekmény és az olvasó ideje közötti távolság ad lehetőséget.

⁴⁰ SZILÁGYI MÁRTON: Megváltás és katasztrófa (Eötvös József: Magyarország 1514-ben). *Irodalomtörténet*, 2004, 83, 440.

⁴¹ DORRIT COHN: *The Distinction of Fiction*. Baltimore, MD & London, UK, 1999, The Johns Hopkins University Press. 112.

⁴² PAUL HERNADI: Clio's Cousins: Historiography as Translation, Fiction and Criticism. *New Literary History*, 1976, 8, 247–257, 252.

⁴³ BÉNYEI, i. m., 120.

⁴⁴ JOHN SEARLE: The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, 1975, 6, 325.

⁴⁵ HITES, i. m., 19.

⁴⁶ HÁY JÁNOS: Törtregény. *Alföld*, 2005, 56 (3), 63.

⁴⁷ HAYDEN WHITE: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore, MD, 1978, The John Hopkins University Press. 122.

SZÁVAI JÁNOS

A NAPLÓ SZÍNEVÁLTOZÁSAI

Antoine Compagnon a műfaj-problematikáról 2001-ben a Sorbonne-on tartott kurzusának első előadásán idézi föl a baltimore-i katona történetét. Magát a történetet, mondja, Roland Barthes-tól hallotta, aki nagy fontosságot tulajdonított a Baltimore-anekdotának, mint amely tökéletesen megvilágítja a realizmus természetét.¹ Compagnon, mint mondja, csak utóbb jött rá, hogy a katona története Stendhalnak a *Racine et Shakespeare* című írásából való. Stendhal műve 1823-ban Párizsban jelent meg, ez a második könyve a *Rome, Naples, Florence* című útirajza után. Formáját tekintve a *Racine et Shakespeare* párbeszéd az Akadémikus és a Romantikus között – párbeszéd többek közt az illúzió természetéről. A Baltimore-történetet, melynek hitelességét nem ismerjük, a Romantikus vezeti elő. 1822 augusztusában az *Othellót* játsszák a városi színházban. Az ötödik felvonás, vagyis a tragikus végkifejlet következnék, amikor a teremben örökődő katona váratlanul felkiált: „Azt már mégsem tűrhetem, hogy ez az átkozott néger megöljön itt egy fehér nőt!” – azzal golyót ereszt az Othello szerepét alakító színészbe.² (Othello nem halt meg, a karját törte a golyó.)

Az illúzióról, a mű világa és a világ közti kapcsolatról van itt szó, vagyis a Compagnon által idézett Roland Barthes szerint a realizmus teljes diadaláról.³ Most félretenném azt a kérdést, hogy Barthes – a Compagnon által idézett Barthes – miért nem jelölte meg forrását, és hogy lehetséges-e, hogy Compagnon nem emlékezett a stendhali történetre, bár nem volna érdektelen eltöprengeni rajta. Visszatérnék inkább Stendhalhoz, aki a műfaji problematika egyik alapkérdését feszegeti az Akadémikus és a Romantikus vitája kapcsán. Stendhal még megjegyzi, hogy a baltimore-ihoz hasonló történeteket a sajtóban nemritkán találni. A regényíró Sten-

¹ ANTOINE COMPAGNON: *Introduction: forme, style et genre littéraire*. <http://www.fabula.org/compagnon/genrel.php>

² STENDHAL: *Racine et Shakespeare*. Paris, 1823, Bossange, Delaunay, Mongie. 19–20.

³ Barthes 1968-ban közzölte *L'effet du réel* címmel nevezetes írását Flaubert barométeréről. In R. BARTHES – L. BERSANI – PH. HAMON – M. RIFFATERRE – I. WATT: *Littérature et réalité*. Paris, 1982, Seuil. 81–91.

dhal, mint tudjuk, nagy szövegei írása során is gyakran indult ki újsághírekből. Sőt, a *Vörös és fekete*be bele is foglalt intarziaként egy újságkivágást, melyet Julien Sorel talál a verrières-i templom egyik padján.

Ami az illúzió részlegességét vagy teljességét illeti, nemcsak a sajtóból, hanem más irodalmi művekből is hozhatunk idevágó példákat. Henry Fielding *Tom Jones*ában például Partridge, a folyton okoskodó, latin citátumokkal élő ostoba nevelő a *Hamlet* londoni előadása során küzd meg az illúzió problematikájával. Előbb a szellem valóságában kételkedik, azután a sírásókkal van baja, tudja, hogy színészeket lát, hogy a színielőadás játék, de közben folyton ingadozik, sohasem tudja pontosan eldönteni, hogy hinnie kell vagy sem annak a valóságában, amit lát.⁴

Louis-Ferdinand Céline *Bohócbanda* című regényében egy olyan színházi jelenetet ír le, amely tulajdonképpen a Baltimore-történet visszája. Delphine, a Claben uzsorás házvezetőnője, szenvedélyes színházrajongó. Az Old Vic *Rómeó és Júlia* előadásán annyira elragadja a lelkesedés, hogy sikerül megzavarnia az előadást. „Lekiabált az erkélyről [...]. üvöltve magasztalta Julietet, Miss Gleamort [...]. Zsaruk vezették el [...]. De a szünetben újra kezdte [...]. Nem tudták megfékezni [...]. Mert annak a kétezer nézőnek végül is tudnia illik, hogy milyen az igazi színház!... Lélek!... Tűz!... Vibrálnia kell annak a szövegnek!... És újra eljátszotta a jelenetét, ott fenn az erkélyen... mindenki látta... a nagy szerelmi jelenetet!...”

Micsoda diadal! Zúgott véget nem érően a taps! Rómeó és Júlia! Persze kivették megint! De a közönség tombolt! [...] Felállva, fülsiketítőn ünnepezték! [...] Máshol is megpróbálkozott [...], egyik színházban a másik után [...], mindig váratlanul [...], és mindig az erkélyről [...], az egész közönség feléje fordult [...], és tapsolta [...]. Mindig a második felvonás után [...]”⁵

Ha a baltimore-i katona számára a színpad a mindennapi valósággal azonos jellegű jelenség, akkor Delphine számára épp fordítva: a nézőtér és a közönség is szerves része a színháznak. Ott nincs más, csak realitás, itt nincs realitás, mert minden illúzió.

Visszatérve Compagnon gondolatmenetéhez: a történetből levont következtetés nyilvánvalóan az irodalmat megalapozó konvenció mindenhatósága. „Az irodalom: várakozás. Belépni az irodalomba, mint olvasó, mint néző, de úgy is, mint szerző, azt jelenti, hogy elfogadjuk az elvárások rendszerét.”⁶ Leggyakrabban a fikciót várjuk, Coleridge szavával a *willing suspension of disbelief*-et, a hitetlenség önkéntes felfüggesztését. S itt következik az irodalmi korpusz kettéosztása: egyik oldalon tehát a fiktív, a másikon az emlékiratok, a naplók, az önéletírások, olyan szövegek, amelyekről az olvasó a megtörténte elbeszélését várja, „egy hitelességi szerződés” nyomán.

⁴ HENRY FIELDING: *Tom Jones*. II., 16. könyv, 5. fejezet. Ford. Julow Viktor. Budapest, 1983, Európa. 427–432.

⁵ LOUIS-FERDINAND CÉLINE: *Bohócbanda*. Ford. Szávi János. Pozsony, 2008, Kalligram. 136.

⁶ ANTOINE COMPAGNON, uo.

1.

A műfajokkal foglalkozó értekezések, Arisztotelész *Poétikájától* kezdve, többnyire megjelölik a prioritásokat, s egyúttal kijelölik a határokat is, meddig irodalom, és mettől nem irodalom. A domináns műfaj először a tragédia, később a német romantikusoktól egészen Heideggerig a líra, közben a XIX. századtól fogva egészen Paul Ricœurig a regény. Paradoxális e tekintetben például Voltaire szituációja, aki – az elvárás bűvöletében – tragédiáival szeretne nagyra lenni, viszont már a saját korában is, de az utókorban még inkább, a *Candide* és más kisregények szerzőjeként szerepel az irodalomban s az irodalomtörténetben.

A Compagnon által említett másik korpusz természetesen nagyon sokáig nem része az irodalomnak. A memoárok, naplók, önéletírások többnyire történeti forrásként, történeti dokumentumként jelöltetnek meg, amikor először, mindig posztumuszként, nyomtatásban megjelenhetnek. Az emblematis példák, vagyis Samuel Pepys 1660 és 1669 között vezetett s majd 1825-ben közreadott naplója is tekinthető úgy, mint amelynek két témája, vagyis a közélet és a magánélet részletező leírása megfelel a történetírás hagyományos – politikatörténet, hadtörténet – illetve az *Annales*-iskola által bevezetett – a mindennapok története – felfogásának is. Pepys vállalkozása egy másik aspektusból nézve is meghökkentő, azzal, hogy saját találmányú gyorsírással vezette a naplóját, még egy akadályt iktatott be a szöveg esetleges megismerhetősége elé.

A napló tehát megjelenik nyomtatásban, könyv alakban is a XIX. század elején, de maga a jelenség, akár a publikált szövegek, akár a végtelen tágasságú korpusz, még jó ideig egyértelműen az irodalmon kívüli jelenségnek tekinthető. Meghatározói egyrészt s egyértelműen az időhöz – s elsősorban az időpontokhoz – való kapcsolódása, másrészt az első személyű szólam, s a már idézett elvárás: a leírtak referenciális, autentikus jellege. Nem irodalmi jellegének egy további elvárását Stendhal fogalmazza meg nagyon pontosan, 1801-ben elkezdett naplójának első soraiban. „Nekifogok életem leírásának napról napra. Alapelvem, hogy nem zavartatom magam, és hogy nem törlek soha semmit.”⁷ Stendhal két célt fogalmazott meg naplójával kapcsolatban: így módon gondolja jobban megismerni saját magát, másrészt a mindennapos fogalmazási gyakorlat segítségével lesz majd fontos műveinek megírásakor. A *Napló* itt még tehát nem több segédeszköznél, esetleges kiadása szóba sem kerül.

A fordulatot e tekintetben majd André Gide erőszakos gesztusa hozza. Gide már 1909-ben közread egy *Journal sans date* (*Keltezetlen napló*) című kötetet. 1916. március 5-én arról számol be, hogy a látszólag spontán, állítása szerint őszinte napló-

⁷ STENDHAL: *Œuvres intimes*. Textes établis par Henri Martineau. Paris, 1956, Pléiade, Gallimard. 435. A *Napló* első kiadása 1899-ben jelent meg.

szövegeket ugyanúgy ritkítja, javítgatja, változtatja, ahogyan a fiktív műveinek szövegével teszi. „Délután befejeztem papírjaim rendezését, vagyis sorba rendeztem azokat a régi füzetemet, melyekről úgy gondoltam, megőrizendők, a többit széttéptem. Csak téptem, téptem és téptem [...]. De a megőrzött lapok is csak akkor érnek majd valamit, ha teljesen átdolgoztam, s az egészbe megfelelően beépítettem őket.”⁸

1932-ben egy újabb határt lép át; ekkor kezdi publikálni *Összes műveit*, s ebben a teljességre törekedő együttesben a napló egészen természetesen kap helyet, egyrangúként, a regények, kisregények, színművek, esszék között. Ennél is erőteljesebb a következő lépés, a *Journal 1889–1939* közreadása, ráadásul a Gallimard kanonizáló hatalmú Pléiade-sorozatában.

Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni 1940. december 24-én a következőt jegyzi föl gyorsíró naplójába. „Hazajövet a ház mesternél gyönyörű ajándék Miknek: a Gide Napló, Banditól.”⁹ Jó évvel később, 1942. március elsején ismét szóba hozza André Gide-et, miután a *Faux-Monnayeurs*-t elolvasta. Szigorú véleménnyel van róla. „Nem igazi regény ez, csak olyan celebrális kísérlet, ahogy a Tóni ír róla. Óriási híre, jelentősége van, de azt hiszem, érdemtelenül. El fogják söpörni, az utókorra nem marad meg belőle semmi.”¹⁰ Vagyis az olvasó, mondhatni: művelt olvasó, már teljes természetességgel helyezi egymás mellé a két műfajt, a regényt és a naplót, nem jelent számára nehézséget a megszokottal ellentétes értékhierarchia felállítása.

A *Nyugat* 1935-ben két idevágó írást is közöl: Gyergyai Albert Gide naplójáról, Márai Sándor pedig Jules Renard akkor megjelent naplójáról beszél. Kettőjük közül Márai a lelkesebb, „műremeknek” minősíti Renard 861 oldal megtöltő naplóját. „Félkézzel, mellékesen alkot valamit, ami formátlan, nyers, a szó bonyolult értelmében művészietlen; s egy napon észre kell vennie, hogy ez a felemás szörnyeteg életének igazi, egyetlen műalkotása. Mert a napló csakugyan műremek.”¹¹ A francia kortársak kevésbé rajongók, a kritikus s maga is naplóíró Charles Du Bos szerint „Renard egy mini-Montaigne, aki La Bruyère-en csiszolta stílusát.”¹²

⁸ ANDRÉ GIDE: *Journal 1889–1939*. Paris, 1948, Pléiade, Gallimard. 586.

⁹ RADNÓTI MIKLÓSNÉ GYARMATI FANNI: *Napló* I. 567. Az ajándékozó Péter András, a Franklin Társaság irodalmi igazgatója.

¹⁰ *Napló* II. 121–122. Gyarmati Fanni Szerb Antal világirodalom-történetére utal.

¹¹ MÁRAI SÁNDOR: Jules Renard naplója. *Nyugat*, 1935/12.

¹² D. BOUREL – H. JUIN: *Entretiens avec Béatrice Didier*. Paris, 1985, FAC. 169.

2.

Enrique Vila-Matas azon regényírók közé tartozik, akiknek fő témája, már-már egyetlen témája maga az irodalom. *Dublinesca* című 2010-es regénye egy neves barcelonai könyvkiadó története. Riba „hajlamos irodalmi szövegnek tekinteni, és a megrögzött, kíméletlen olvasóra jellemző torzításokkal értelmezni az életét”.¹³ Ez az értelmezés Dublinba vezeti, Joyce nyomába, de ugyanakkor el is távolítja a – véleménye szerint – végét járó irodalomtól, és egyúttal a digitális világ rabjává teszi. Az irodalom válságáról Vila-Matas egyik előző regényében, a 2000-es *Bartleby és társai*ban mondja el véleményét.

Az 1999-ben játszódó regény történetmondója, Melville Scrivenerjének¹⁴ modern mása, egy napló írásába kezd, amelyben – mint mondja – fel akarja idézni annak a vonulatnak a történetét, amelyet *La literature del Nónak*, vagyis a *Nem irodalmának* nevez. A nem írók mindazok, akik – mint Rimbaud vagy Hoffmannstahl – egy adott pillanatban szakítottak az írással, másrészt azok, akik – bármily nagy tehetségek voltak – nem hagytak végül maguk után mást, mint feljegyzéseket, esetleg naplókat.

A történetmondó nyolcvanhat fejezetben idéz fel összesen nyolcvanhat író, akik felfogása szerint a nemirodalom reprezentánsai. Szövege, saját meghatározása szerint: „napló vagy lábjegyzetgyűjtemény”,¹⁵ magyarázat „a szöveghez, amely ugyan láthatatlan, ám ettől még mondható róla, hogy nem is létezik”.¹⁶ Meg vagyok győződve arról, hogy „bejárom a Nem útvesztőjét, arra az irányzatra gondolok, amelyben az igazi irodalmi alkotás előtt még nyitva álló egyetlen lehetséges út megtalálható”.¹⁷ A történetmondó beszámol terveiről egy barátjának; Juan azon a véleményen van, hogy Musil óta nem született igazi regény. A helyzet tehát a következő: egyik oldalon volna a valódi irodalom, a másikon pedig annak a ténynek a feltárulása, hogy immár lehetetlen olyan műveket alkotni, amelyek valódi irodalomnak volnának tekinthetők. A kortárs író nem rendelkezik azon nyelvi eszközökkel, melyek segítségével képes volna megalkotni a Könyvet. Folyamatról van szó: „Joubert a legelső modern írók egyike, akinek fontosabb volt a középpont, mint a kör, ő feláldozta az eredményeket a feltételek megelégedése érdekében, nem írta egyik könyvet a másik után, inkább iparkodott megragadni a pontot, ahonnan szerintem minden könyv származik.”¹⁸

¹³ ENRIQUE VILA-MATAS: *Dublineszk*. Ford. Imrei Andrea. Budapest, 2014, Magvető. 10.

¹⁴ Vila-Matas H. Melville *Bartleby the Scrivener* című elbeszélésére utal.

¹⁵ ENRIQUE VILA-MATAS: *Bartleby és társai*. Ford. Patak Márta. Budapest, 2008, Geopen. 10.

¹⁶ Uo., 10.

¹⁷ Uo., 9.

¹⁸ I. m., 67. Joseph Joubert (1754–1824).

Vila-Matas helyzetjelentése nyilvánvalóan ironikus. Történetmondója határozottan kimondja, hogy az irodalmi műfajok hierarchikus rendben helyezkednek el: legfelül van a regény, legalul pedig a napló. De ez az állítás is ironikus, mert a regény, amelyet ír, maga is napló formájú, igaz, hogy ez a regény-napló részben referenciális, részben pedig fiktív. A konklúzió egyértelmű: a napló nem irodalom, a napló a nemirodalom részét képezi.

3.

Philippe Lejeune más véleményen van. „Irodalmi műfaj a napló? Igen, minden bizonnyal, de későn fejlődött ki, és irodalmisága gyanút keltő, mert a napló mindenekelőtt közönséges írás, mindenki művelheti, értéke pedig a pillanattal való egysége, másrészt, hogy nem akar tetszeni. Legfőbb célja, hogy nyomot hagyjunk magunk után [...]. Vagyis a napló nem más, mint dátumozott nyomok sorozata.”¹⁹ 2005 decemberében a Pécsett megrendezett önéletírás-konferencia nyitó előadásában Lejeune még pontosabban fejti ki a naplóval kapcsolatos álláspontját, sőt még egy új terminust is bevezet, az antifikciót, hogy meghatározhassa a napló specifikumát.²⁰

Eltérően régebbi felfogásától, Lejeune az önéletírás és a napló szembeállításával indít. „Az önéletírás és a napló ellentétes irányba tart. Az önéletírást a fikció bája, míg a naplót az igazság vonzza.”²¹ A befejezés játszik itt fontos szerepet, mondja, míg az önéletíró képes befejezni szövegét, s így a befejezéstől visszafelé valami szilárdat hoz létre, addig „a naplóíró sohasem ura szövege folytatásának”.²² Az egyik a múlt – tulajdonképpen hálás – anyagával dolgozik, „a naplóíró témáját adó jelen viszont azonnal meghazudtol mindent, ami a kitalálás rendjébe tartozik”.²³ Vagyis Lejeune több nekifutással is azt a nézetét sulykolja, hogy a napló nem mondhat mást, mint a „valóságot”, hogy maga a műfaj teremti meg „az alapvető kényszert [...]”. Olyan ez, mint a gravitáció törvénye, nincs kibúvó. Ha valaki elkezd kitalálni, gyorsan kitesékelik. Nem kell paktumot kötni az olvasóval. Valamiféle misztikus szövetség ez az Idővel.” (15) „Máshonnan nézve: az önéletírás és a napló közötti különbségek egyike,

¹⁹ PHILIPPE LEJEUNE: *Avant-propos au livre de Françoise Simonet-Tenant, Le journal intime, genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris, 2004, Téraedre.

²⁰ PHILIPPE LEJEUNE: A napló mint „antifikció”. Ford. Z. Varga Zoltán. In *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Szerk. Mekis D. János – Z. Varga Zoltán. Budapest, 2008, L'Harmattan. 13–24.

²¹ Uo., 13.

²² Uo., 14.

²³ Uo., 14.

hogy az önéletíró számára az »antifikció« vállalandó és betartandó kötelesség, a naplóíró számára viszont alapvető kényszer.”²⁴

Innét magyarázható, hogy naplót bárki képes írni. Vannak fiktív naplók –Lejeune példái itt André Gide-től a *Cahiers d'André Walter* és egy Patricia Highsmith-regény, az *Edith Diary* –, de ezek nem minősíthetők igazi naplónak, épp azért, mert engednek a fikciónak. A teoretikus itt mintha saját definíciójának a csapdájába esne; előbb a meghatározás, azután abból kiindulva a korpusz megjelölése. A korpusz tehát a fikció irányában zárt, minden más irányban viszont teljesen nyitott: minden beletartozik. „A levéltárakban rengeteg napló alusza Csipkerózsika-álmát [...]. Ami pedig a jelent illeti, új archivumokat kell létrehozni.”²⁵

A Philippe Lejeune elképzelte korpusz arra a különös piramisra emlékeztet, amelyet Leibniz ír le a *Théodicée*-ben, csúcsa van (ott található a létező világok legszebbike), alapzata viszont nincsen, lefelé a végtelenségig terjed.²⁶ A kéziratos és a nyomtatott naplók mellett századunk elején megjelentek a világhálóra föltett naplók is, vagyis, Leibniz képénél maradva, az eddiginél van még lejjebb.

Lejeune gondolatmenete mögött nyilvánvalóan az a felfogás húzódik meg, mely szerint az irodalom parttalan, minden leírt sor beletartozik, a kiadottak is, a titokban tartottak is, sőt a megsemmisített szövegek is. A naplókorpusz tehát végtelen. Egyik sajátossága a közlés/nem közlés dilemmája. „Vannak olyan naplóírók – mondja Lejeune –, akik elpusztítják naplóikat, a legtöbben bizalmasan kezelik és titokban tartják, de akadnak olyanok is, akiknek elégük van a magányból, és mégiscsak vágnak valamiféle elismerésre, a pusztulástól való menekvésre.”²⁷ Korunkat inkább az utóbbi, a szeméremérzés fokozatos eltűnése jellemzi, az a fajta őszinteség, melyet Gide annyira nagyra tartott, s amely oly kínossá teszi például az Ortutay-napló olvasását.

A naplóra is nyilvánvalóan érvényes Paul de Mannak az önéletírásra vonatkozó megjegyzése, mely szerint „nem műfaj vagy beszédmód, hanem az olvasás vagy megértés figurája”.²⁸ Ha innét tekintjük, akkor nyilvánvalóan más és más stratégiát alkalmazunk Anne Frank naplójának, Ortutay Gyula naplójának, Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni naplójának, Radnóti Miklós naplójának, Márai Sándor naplójának, Witold Gombrowicz naplójának vagy Kertész Imre *Gályanaplójának*, *Valaki másának*, *Mentés máskéntjének* az olvasása közben.

²⁴ Uo., 15.

²⁵ Uo., 23.

²⁶ GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ: *Essais de Théodicée*. Paris, 1969, GF-Flammarion. 360–362.

²⁷ PHILIPPE LEJEUNE, i. m., 23.

²⁸ PAUL DE MAN: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2–3, 95.

4.

Philippe Lejeune valóság-igazság kritériuma nehezen védhető. Gombrowicz nagyon pontosan fogalmaz, amikor azt jegyzi föl (1953-ban), hogy „fáraszt ez az őszintétlen őszinteség. Mert kinek is írok? Ha csak magamnak, akkor miért publikálom? És ha olvasóknak, akkor miért teszek úgy, mintha saját magammal dialogizálnék? [...] Félénkké tesz az a hazugság, amelyik a Napló alapozása [...]. Tudom pedig, hogy muszáj magam maradnom az írás bármely fokán; magamat kell adnom, nem csak versben, nem csak drámában, de a legegyszerűbb prózában is – cikkben, naplóbejegyzésben is.”²⁹

Gombrowicz elsősorban regényíró, de fontos számára, ahogyan Márai Sándor, ahogyan Kertész Imre számára is a napló. Az idézett, mindig publikációra szánt írói naplók egyik alapvető jellegzetessége, hogy próbálják fellazítani időhöz kötöttségüket. Az esetek többségében a naplóban a beszélő és a szereplő közti távolság minimális, hiszen a történés és annak elbeszélése majdnem egyidejű. A naplóíró író viszont igyekszik elutasítani ezt a majdnem egyidejűséget, próbál távolságot tartani az aktualitással és az aktualitásban megnyilvánuló saját személyével. Ennek külső formája a pontos dátumjelölés gyakori elhagyása; a naplóíró gyakran meglegszik az év és a nap jelölésével, olykor csak az évet tudja meg az olvasó. Így jár el többnyire Kertész két első naplókötetében, ahol csak ritkán jelennek meg dátumok, a harmadikban viszont pontosan megjelöli minden bejegyzés időpontját.

Az írói naplóra nyilvánvalóan nem érvényes Lejeune azon kitétele, mely szerint a napló nem akar tetszeni. Már André Gide-nél egyértelmű az a szándék, hogy a naplórészleteit kiemelje a dátumozott nyomok egyhangú sorozatából. Külön kötetben adja ki, mint műhelynaplót, a *Journal des Faux-Monnayeur*-t (1927), s ugyan-csak külön kötetbe rendezi, *Notes sur Chopin* (1938) címmel zenei vonatkozású megjegyzéseit. Thomas Mann hasonlóképpen jár el, amikor közreadja a *Doktor Faustus* keletkezését. Kertész naplóiról is elmondható, hogy főleg műhelynaplók, a *Gálya-napló* a *Sorstalanságé*, a *Mentés másként* a *Felszámolásé*.

Az írói napló szövege kettős elvárásnak tesz eleget: egyrészt igyekszik magát referenciálisnak, autentikusnak mutatni, nehogy puskát foghasson rá egy baltimore-i katona, másrészt viszont a szerzőnek, ahogy Gombrowicz mondja, muszáj önmaga maradnia. Az írói napló szövege inkább a szerző más, többnyire fiktív szövegeivel rokon, mint a piramis alsó rétegeiben fellelhető naplók szövegeivel.

Az aktualitástól, sőt a hétköznapiságtól való elemelkedés így sokszor a schlegeli értelemben vett töredékek sorozatává alakíthatja a naplót. Egy-egy töredék Kertésznél (vagy Gombrowicznál) „akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező

²⁹ WITOLD GOMBROWICZ: *Napló*. Ford. Pályi András. Kalligram, 2000, Pozsony. 73.

világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó”.³⁰ Vagyis a naplók szövegét két egymással ellentétes mozgás határozza meg: egyfelől a diarista szabadsága, a mindennapi kaotikus élet történéseinek lejegyzése, másrészt annak az írónak az erőfeszítése, aki szeretné elérni azt, amit Vila-Matas a kör centrumának és magának a körnek nevez.

Az aktualitás dominál olyan íróknál, mint Thomas Mann vagy Illyés Gyula, az aktualitástól elemelkedő szerzők viszont Márai vagy Gombrowicz s egyértelműen Kertész Imre. A naplóíró többszörösen is próbál formát adni a formálhatatlannak – Kertész például rendkívül erőteljes címet ad, mintegy meghatározva az olvasási stratégiát, három naplókötetének. Erőteljesek a zárásai is, szó sincs nála bizonytalanságról, semmibe futásról: itt megvan az a fajta befejezés, amelyet Philippe Lejeune a rokon műfajjal kapcsolatban emleget, s amelytől visszafelé indulva a naplóíró képes valami szilárdat teremteni. De ennél tovább aligha mehet.

Amit megteremtett, az egyértelműen a piramis csúcsára kerül. A műfajból nem lép ki, de ami itt létrejön, az bizonyosan a lehető naplók legjobbika.

³⁰ AUGUST WILHELM SCHLEGEL – FRIEDRICH SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Ford. Bendl Júlia, Tandori Dezső. Budapest, 1980, Gondolat. 317.

HANSÁGI ÁGNES

A KOMPARATISZTIKA „MŰFAJA” – A TÁRCAREGÉNY

A tárcaregény műfajiságának kérdését a Jókai-filológiában elsőként Zsigmond Ferenc vetette fel. A centenáriumi monográfia hatodik nagy tematikus fejezetének (*Előadó művészete*) utolsó (ezúttal is hatodik) alfejezete tárgyalja a tárcaregény szerepét az életműben, kitérve egyúttal a tárcaregényíró Jókai világirodalmi jelentőségére.¹ Zsigmond abból indul ki, hogy a regény egyeduralkodó más műfajokkal szemben a „kínálati piacon” tapasztalható mennyiségi növekedésre vezethető vissza, amelynek hátterében a regények napilapokban való felbukkanása húzódik meg. Zsigmond ezzel nem kevesebbet állít, mint hogy a XIX. században már egyértelműen kanonikus műfajnak számító regény műfaji hegemoniáját egy nem kanonikus és efemer jellegéből adódóan a kanonizációnak eleve „ellenálló” (al)műfajnak – a tárcaregénynek – köszönheti. Zsigmond azokkal az esztétákkal van egy véleményen, akik a műfaji korpusz mennyiségi gyarapodását az esztétikai minőség szükségszerű hanyatlásaként értelmezik, a tárcaregényt műfaji értelemben ezért is írja le olyan *degenerációként*, amely a „hírlapírással kötött érdekházasság gyümölcse”.² A tárcaregény és a regény kapcsolatát genetikai viszonyoknak mutatja, amelyben a *regény* műfaji leszármazottjának tekinthető *tárcaregény* nem a műfaji evolúció következő, „magasabb” fokát képviseli.

Zsigmond szóhasználata annak az evolucionista műfajszemléletnek³ a szótárából való, amely Ferdinand Brunetière *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature* című munkájának hatására a századfordulón gyorsan népszerűvé vált.⁴ A *degeneráció* azonban Brunetière elméletének kontextusában csakis olyan átmeneti formára utal-

¹ ZSIGMOND FERENC: *Jókai*. Budapest, 1924, Magyar Tudományos Akadémia. 387–396.

² Uo., 387.

³ A darwinista műfajelmélet áttekintését lásd Rüdiger Zymner: Art. „Darwinistische Gattungstheorie”. In *Handbuch Gattungstheorie*. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Stuttgart, Weimar, 2010, Metzler.

⁴ FERDINAND BRUNETIÈRE: *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature: leçons professées à l'École Normale Supérieure*. Paris, 1898³, Hachette. Hankiss János *Az irodalmi műfajok*

hat, amely hosszabb távon pusztulásra van ítélve. Zsigmond Jókait „a világirodalomban is minden idők egyik legnagyobb tárcaregényírójaként”⁵ jellemzi, és ezt azzal indokolja, hogy a „kockázatos és gyanús műfaj kanyargó sínein” is képes regényeit a művészi irodalom regiszterén belül tartani.⁶ Vagyis Zsigmond azt feltételezi, hogy a szöveg műfajisága önmagában nem határozhatja meg a szinguláris műalkotás esztétikai értékét, az átmeneti forma műfaji keretei között is létrejöhet olyan műalkotás, amely a kiválasztódási folyamatok, magyarul az irodalmi kanonizáció győztese. Miközben tehát Zsigmond Ferenc a tárcaregény műfajába sorolható szövegekről általánosságban meglehetősen negatív ítéletet mond, Jókait – atipikus tárcáíróként – éppen a műfaj „átlagától” való elkülönbözése okán nyilvánítja a legjobbnak. A műfajt „reprezentáló” szerző és a műfaj, amelyet reprezentál, esztétikai érték és kulturális regiszter dolgában így meglehetősen „széttartanak”. Jókai írói habitusát analizálva két olyan sajátosságot emel ki Zsigmond a fejezetben, amely mintegy „predesztinálta” őt erre a különleges státusra vagy szerepre. Az első szigorúan poétikai jellegű: Zsigmond számára az, hogy Jókaitól „idegen a műfaji klasszicizmus”, nem egyszerűen az irodalmi műfajok közötti határok átlépését jelenti, hanem mindenekelőtt azt a „határsértést”, amely egyes sajtóműfajok (tudósítás, riport) integrációján keresztül valósul meg. A második viszont az irodalmi kommunikációra vonatkozik: Jókai írói programjának fontos és deklarált eleme, hogy a korábbi literátus (/értelmisségi) olvasóközönségnél szélesebb publikumot akar megszólítani, és ha ez nem is feltétlenül nevezhető atipikus írói viselkedésnek a XIX. század második felében, ennek kinyilvánítása annyiban szokatlan, hogy ez az írói magatartás Bourdieu szerint az irodalmi mező alacsony szakmai presztízsű, ám magas gazdasági hasznót termelő felét jellemzi.⁷

című cikkének bevezetésekképpen beszéli el azt az anekdotát, amely magyarázatul szolgál arra, miért nem fejezte be Brunetière grandiózus vállalkozását: „Edouard Herriot, Lyon polgármestere és a francia kamara elnöke a III. irodalomkongresszus tagjait üdvözölve kifejezést adott annak a reményének, hogy a vendégek lehengergetik lelkéről a lelkifurdalás kövét. Amikor mestere, Ferdinand Brunetière megírta *A műfajok evolúciója* című nagy művének első kötetét, mindenki várta az ígért folytatást. Brunetière sohasem írta meg a további köteteket s később kiderült, hogy azért, mert egy fiatal tanár – éppen Herriot – egy nagyon szellemes előadásban nevetségessé tette a műfajok fejlődésének elméletét. Az az érzésünk, hogy Herriot szatírája csak azért hatott döntően a mesterre, mert az maga is kételkedett már elméletében s amúgy sem írta volna meg a folytatást.” HANKISS JÁNOS: *Az irodalmi műfajok. Debreceni Szemle*, 1939/6, 13. évf., 221. Brunetière válogatott kritikai tanulmányait Gulyás Pál fordításában adta közre a Franklin Társulat 1927-ben.

⁵ ZSIGMOND, i. m., 389.

⁶ Zsigmond írja le először azt a jelenséget a Jókai-szövegek összefüggésében, amelyet ma „ketős kódolásnak” neveznénk. Erről bővebben: HANSÁGI ÁGNES: *Tárca – regény – nyilvánosság. Jókai Mór és a magyar tárcaregény kezdetei*. Budapest, 2014, Ráció. 317 skk.

⁷ Vö. PIERRE BOURDIEU: *A művészet szabályai. Az irodalmi mező genezise és struktúrája*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, 2013, BKF. 134 skk., különösen: 142.

Zsigmond Ferenc tehát a regénnyel közeli rokonságban álló, ám mégis önálló (al) műfajként írja le a tárcaregényt, amelyet indirekt módon, ám a fejezetből pontosan kiolvashatóan, a következő sajátosságokon keresztül definiál: 1. napilapban jelenik meg, ezért sajtóműfaj (is); 2. a regény műfaji változata; 3. olvasóközönsége nagy és heterogén; 4. a tiszta műfajok exkluzivitásával szemben keverék műfaj; 5. nem irodalmi műfajok is hatnak rá (például sajtóműfajok); 6. mivel sok az olvasója, eleve a populáris regiszterbe tartozik. A fejezetből utólagosan összeállított „meghatározás” szinte mindenben eltér a „hagyományos”, normatív poétikai műfaj-meghatározásoktól: egyetlen pontot kivéve. Annyiban ugyanis teljesíti a „hagyományos” műfaji relativizáló fogalmakkal kapcsolatos elvárásainkat, hogy a tárcaregényt „besorolja” az irodalmi műfajok rendszerébe. Még akkor is, ha ebben az esetben ez egyszerre két műfajrendszerhez való hozzárendelést, az irodalmi és a sajtóműfajok közé való besorolást jelent. A kritériumok között nem szerepel egyetlen poétikai szempont sem, olyan, ami kifejezetten a *verbális kódokra* vonatkozna. A minőségi, értékelő, tehát a kulturális regiszterre vonatkozó kitételeken kívül Zsigmond valamennyi további kritériuma azokra a sajátosságokra vonatkozik, amelyeket Georg Bornstein összességében *könyvészeti kód*nak nevez.⁸ Ennek azért is lehet különös jelentősége, mert Bornstein nem valamifajta „kiegészítő” vagy modifikáló tényezőt lát a könyvészeti kódban, hanem olyasmit, ami az irodalmi kommunikációban perdöntő. Walter Benjamin *aura* fogalmát is ezért hívja segítségül: ami a képzőművészeti alkotások esetében az *aura* „itt és most”-ja, azt a folytonosan (különbéle) hordozókra rászoruló verbális jelek, a (nyelvi) szöveg számára éppen a könyvészeti kód képes előállítani. Textuális formaként az irodalmi beszédaktusban a mondatok összességét megnyilatkozássá képes tenni. Bornstein következtetése a tárcaregényre vonatkozóan utólagosan igazolja Zsigmond Ferenc eljárásának helyességét. Nevezetesen: a tárcaregény önálló műfajként való tárgyalását, annak ellenére, hogy a verbális kód, a szöveg szintjén Jókai tárcaregényei és regényei között nincsen különbség. Ha ugyanis Bornstein feltételezése helytálló, akkor ebből a tárcaregényre nézve az következik, hogy a verbális kódok textuális szintjétől függetlenül a regény és a tárcaregény minden egyes megjelenése esetében *más* megnyilatkozással van az olvasónak

⁸ „[A]z irodalmi szöveg nemcsak a szavaiból áll (ez a nyelvi kódja), hanem materiális megvalósulásainak szemantikai jellemzőiből is (ez a könyvészeti kódja). Ebbe a könyvészeti kódba beletartozhatnak többek közt a borítótér, az oldaltér vagy a térközök. De ide tartozhatnak az egyéb tartalmak abban a könyvben vagy folyóiratban, amelyben megjelent: az előszó, a jegyzetek, ajánlások, amelyek befolyásolják a mű befogadását és értelmezését. [...] A könyvészeti kódba nemcsak az olyan jellemzők tartoznak bele, mint az oldaltér (*page layout*), a kötetterv vagy a betűtípus, hanem olyan tágabb kérdéskörök is, amelyeket D. F. McKenzie a »szövegek szociológiájának« nevezne, mint például a kiadó, a példányszám, az ár vagy a célközönség.” GEORGE BORNSTEIN: *Hogyan olvassuk a könyvoldalt? Modernizmus és a szöveg materialitása*. In *Metafilológia 1. Szöveg, variáns, kommentár*. Szerk. Déry Balázs et al. Ford. Vince Máté. Budapest, 2011, Ráció. 83, 85.

dolga, ami végső soron egymástól eltérő olvasatok és hatástörténeti sorok létrejöttét eredményezi.⁹

Zsigmond Ferenc leírása a tárcaregény műfajáról egyrészt tehát ahhoz az első-sorban Brunetière nevéhez kötődő evolucionista diskurzushoz kötött, amelynek a XX. század első felében már itthon is jócskán akadtak bírálói.¹⁰ (Többek között a lyoni kongresszus nyitó előadását tartó Hankiss, akinek írására a 70-es évek nyelvészeti fordulattól inspirált műfajelméletei is rendre hivatkoztak.¹¹) Abban azonban nagyon is előremutató, hogy kortársához, Jurij Tinyanovhoz hasonlóan nem tekinti a műfajok rendszerét zártnak, elképzelhetőnek tartja a korábban nem irodalmi, gyakorlati szövegműfajok beáramlását az irodalmi szövegek világába. Ezzel is magyarázható, hogy Zsigmond a tárcaregény „határsértő” műfaját az irodalmi műfajok között helyezi el, ami szintén nem jellemző a XX. század első felének teoretikusaira.¹² Az, hogy Zsigmond a poétikai és retorikai jegyeknek (amelyeket egyébiránt az egyes regények tárgyalásánál általában figyelembe vesz) a tárcaregény műfaj-

⁹ Bár kétségtelen, hogy Bornstein érvei alapján nemcsak a napilapban megjelenő tárcaregény tekintendő (szinguláris) megnyilatkozásnak a könyv médiumában megjelenő regénnyel szemben, hanem a regények egyes kötetkiadásait is ekként kell értelmeznünk. Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy a könyvkiadási konvenciók az egyes kötetkiadásokat sokkal inkább teszik egymáshoz hasonlatossá, mint amennyire különbözővé.

¹⁰ Az irodalomtudomány műfajelméleti és történeti diskurzusa felől szemlélve ezért is meglehetősen antagonisztikus, hogy Lukács György a 60-as évek elején a századforduló rendszertani műfajelméletét releváns, jelenvaló akadémikus diskurzusként kezeli. „Az akadémikus esztétika a leíró természettudomány mintájára dolgozta fel anyagát, arra szorítkozott, hogy a közös tulajdonságokat, mondhatnánk à la Linné, katalogizálja. Ennek következtében azonban az esztétika valamennyi döntő műfaji kérdését figyelmen kívül hagyta: jelentős művészi teljesítmények kívül rekednek az általuk megszabott kereteken, viszont az ismérvek katalógusában kimondott összes követelményeket álkalkotások töltik be.” LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága I.* Ford. Eörsi István. Budapest, 1965³, Magvető. 639. Zsigmond eljárása is rácsafol Lukács állítására.

¹¹ Például az a Klaus W. Hempfer, akinek a 70-es évtized elején megjelent munkája talán a legerősebb inspirációt jelentette az utóbbi években megélénkült német műfajelméleti diskurzus számára. Vö. KLAUS W. HEMPFER: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. Fink, 1973, München. 150. (Hempfer FRANZ K. STANZEL *Typische Formen des Romans* [Göttingen, 1964, Vandenhoeck & Ruprecht] című munkája kapcsán említi Hankiss írását, amely azt bizonyítja, hogy a műfajelméletek és teoretikusok többsége már a 30-as évek végén is abból indult ki: egyetlen kritérium vagy szempont alapján nem határozhatóak meg a műfajok. Hankiss a művek témáját említi, amely egyszerre több műfajban is feldolgozható, ezért alkalmatlan egy adott műfaj elhatárolására más műfajoktól.)

¹² A tárcaregény már csak azért sem vált az irodalom- és műfajtörténeti kutatások tárgyává, mivel az újság lebomló médiumához kötött, amelyhez lényegében lehetetlen (volt, ma pedig kényelmetlen) a többszöri olvasói visszatérés. Az irodalomtudományi kutatások a legutóbbi évtizedekig a könyv médiumában megosztott és archivált szövegekre koncentráltak. A két

meghatározásánál nem tulajdonított különösebb jelentőséget, talán ebben a szembeállításban nyerheti el a jelentőségét. A XX. század egészét tekintve dominánsnak nevezhető formalista megközelítésmódok horizontján ugyanis a tárcaregény és a regény közötti differencia aligha képezhető meg. Az immanens, szövegközpontú, az irodalmiságot a verbális kódok szintjén definiáló irodalomfelfogás számára a szövegek azonosságával szemben a szöveghordozók különbözősége olyan külsődleges kérdésként tűnt fel, amely a szöveg megalkotottságára irányuló kérdéseket alapján nem befolyásolhatja. Ennél is meglepőbb azonban, hogy Zsigmond a műfaj leírásánál nemcsak szakít a poétikai, a retorikai és a tematikus szempontok alkalmazásának a hagyományával, hanem ezeket a jól bejáratott szempontokat a műfaj elhatárolásánál az irodalmi kommunikáció folyamatának sajátosságaira cseréli fel. Zsigmond eljárását ez az utóbbi mozzanata teszi műfajelméleti szempontból különlegessé, jelentősége ezért jócskán túlmutat a tárcaregény műfajiságának problémáján.

Ha számba vesszük, melyek a tárcaregény irodalmi kommunikációját meghatározó leglényegesebb sajátosságok, akkor a következőket állapíthatjuk meg: 1. Napilapban, nyomtatott tömegmédiumban jelenik meg. 2. Olvasóközönsége társadalmi státusa, anyanyelve és előképzettsége tekintetében is heterogén. A magasan képzett és az előképzettséggel nem rendelkező olvasók egy publikumot alkotnak. Vagyis: közönsége *nem exkluzív*. 3. Az epizódok rövidek és rendszeresek, hetente általában minimum három epizód megjelenik, de gyakori a mindennapos megjelenés is. 4. Befogadása egy adott, nagy kiterjedésű közönségen belül egyidejű, ami a színházi tapasztalat performativitásához és megoszthatóságához közelíti. 5. A különböző regiszterbe tartozó szövegek egy programsávban jelennek meg. 6. Az értelmezéshez igénybe vett/vehető kontextusokat a véletlenszerű kiosztás elve jellemzi, részben a közönség heterogenitása, részben pedig a tömegmédiium által felkínált random kontextusok következtében. 7. Az egyes epizódok közvetlen kontextusát az össze nem illő elemek egymásmellettiége jellemzi. 8. A tárcaregény inter- és paratextusai között a nem irodalmi szövegek vannak többségben. 9. A tárcaregényeket a globális és gyors cirkuláció jellemzi, különféle nyelveken, különféle országokban egyidejűleg vagy kis időbeni különbséggel jelennek meg. 10. Az originális, anyanyelvi szöveg és a fordítás hierarchiája felfüggesztődik. 11. Az anyanyelvi, originális szövegek és a fordítások szövegkorpusza nem különül el egymástól. 12. A fordítások a napilap lokális híreinek lokális nyelvi kontextusába kerülnek.

Az iménti felsorolás utolsó három pontja különösen azért érdemelhet figyelmet, mert Közép-Európában nagyjából a nemzeti irodalmi kánonok kialakulásával egy időben (az 1830–1850-es évtizedben) vagy ehhez képest némi késéssel az olvasási aktusok zömét, vagyis az irodalmi kommunikáció nagyobbik részét egy olyan műfaj,

háború között a német sajtótudományi kutatások foglalkoztak először szisztematikusan a tárcaregény jelenségével. A téma részletes tárgyalására ezúttal nem térek ki, bővebb kifejtését lásd HANSÁGI, i. m., 45 skk.

a tárcaregény uralja, amelyik az irodalmi szövegeket problémátlanul átültethetőnek mutatja a forrásnyelvről a célnyelvre, amely jellemzően fordításokban létezik. Sőt: az epizódok olyan szériát alkotnak, amelynek minden egyes darabja a globális és lokális hírek kétpólusú erőterében jelenik meg, a lokalitás nyelvén, anyanyelven. A tárcaregénynek ez a forrásnyelvtől független anyanyelvűsége olyan sajátosság, amely megteremti a lehetőségét a kevésbé jól képzett olvasók, a nők és a gyermekek (szenvedélyes) olvasóvá válásának. Ez a nyelvi lokalitás kvázi az előfeltétele annak, hogy a szerialitás esztétikája működésbe tudjon lépni. A XIX. század második felének irodalmi nyilvánossága tehát kétarcú. Míg a nemzeti irodalmi kánonok értékrendje az anyanyelvűség értelmében vett originalitást állítja előtérbe, illetve az értékrend csúcsára, addig a mindennapos olvasásban a fordítások úgy vannak jelen a tárcaregények révén, hogy mintegy el is „törlik” a forrásnyelv, a forráskultúra idegenségét, a lokális hírek szöveggörnyezetének köszönhetően. Az akadémikus, nemzeti irodalmi kánonokban a műalkotás egyedisége és egyszerűsége magától értetődően kiterjed annak nyelvi meghatározottságára. Az elitkultúra nyilvánosságában, illetve a jól képzettek, a „professzionális” olvasók világában evidencia, hogy a szinguláris műalkotás megtapasztalására csak az eredeti (nyelvű) szöveg kínál lehetőséget, a fordítás ehhez képest mindig átírat, amely az eredetihez viszonyítva valamifajta differenciát állít elő. Az esztétikai szférájában az originális már mindig megelőzi a fordítást, amely így szükségképpen szupplementum, csökkent értékű másodlagossággként képzelhető csak el, amely hasznos ugyan lehet, de az eredetivel egybevágó soha.

Az olvasás mint individuális tevékenység a XIX. század második felében, a tárcaregény járványszerű elterjedésével a normál felhasználók tömege esetében – akik tehát saját jószántukból és saját örömeikre olvasnak – elsősorban ennek a heterogén fordításkorpusznak az olvasását jelenti. A tárcaregények jellemző megjelenési formája a fordítás vagy átírat, olyan szövegcsoporthoz vagy műfajhoz, amelyen belül a fordítás és az eredeti között nincs hierarchikus vagy elvi különbség. A könyvkiadásban a fordítások világosan elkülönülnek az originális, anyanyelven írott, nemzeti kánonhoz tartozó művektől, amit az önálló világirodalmi sorozatok is jeleznek.¹³ A fordítás „indexálása” valójában az olvasónak szóló utasítás, amely arra hívja fel, hogy reflektáljon a kulturális idegenségre, még azokban az esetekben is, amikor a fordítók nevét például nem tudjuk meg a kiadásból. A tárcaregényeknél – ha a szerkesztőség jelzi is, hogy fordításról van szó – a lokális hírek szöveggörnyezete sokkal erősebb, a fordítások az originális szövegekkel egy programsávban, egy rovatban jelennek meg, ami az olvasóban azt a benyomást erősítheti meg, hogy a hazai és külföldi szerzők státusa között nincsen különbség. Az az olvasói tapasztalat, hogy egy-

¹³ Csak két példa: Récsi Emil *Külföldi regénycsarnoka* 1853-tól, Friebeisz István *Legújabb külföldi regénycsarnoka* 1854-től, de a sor még hosszan folytatható.

azon rovatban, egyazon nyelven (a lap olvasóinak és a lokális híreknek is az „anya-nyelvén”) jelennek meg a különböző kultúrákból és nyelvekből érkező szövegek, az irodalmat problémátlanul hozzáférhetőnek és átjárhatónak mutatja, olyan globális kultúrjelenségnek, amelyhez nyelvtudástól, előképzettségtől függetlenül bárhol bárki hozzáférhet. A tárcaregény „tündöklése és bukása” így megkerülhetetlenné teszi a kulturális regiszterek és műfajok, „világirodalom” és „nemzeti irodalmak” egymáshoz való viszonyának újragondolását is.

Mindez egyúttal azt is jelenti, hogy a tárcaregény abban a hermeneutikai értelemben, ahogyan Gadamer leírja, nem *eminens* szöveg.¹⁴ Mindenekelőtt azért nem, mert a szöveghez való visszatérést maga a médium nem teszi lehetővé. A tömegmédiumként működő napilapoknak egyetlen értelemben van „konkrét címzettjük”: azoknak szólnak, akik egy meghatározott időpontban egy meghatározott lokális centrumban (vagy annak közelében, azzal valamilyen viszonyban) vannak. A tárcaregény, amely az újságpapír lebomló médiumában létezik, anyagával egyetemben „másnapra” aktualitását veszti. A tárcaregény, amely a legrégebbi tömegmédiumok termékeként elvileg mindenkihez szólna, paradox módon azért nem lehet képes túlmutatni a címzettek és alkalmak „korlátozottságán”, mert a tömegmédium elvileg mindenkit, de mindenképpen egy széles és heterogén olvasókört megszólító ajánlata csupán egyetlen napra érvényes. A tárcaregény tehát olyan műfaj, amelyhez *nem eminens* textusok tartoznak, de ugyanezek a szövegek a regény műfaji keretei között, a könyv médiumában ugyanolyan eséllyel léphetnek be az irodalmi hagyományba és válhatnak „eminens” szövegekké a szó gadameri értelmében, mint bármely más textus, amely bekerül az irodalmi cirkulációba.

¹⁴ Gadamer Az „*eminens*” szöveg és igazsága (1986) című tanulmányában a következőképpen határozza meg az *eminens* szöveg fogalmát: „A költészettel irodalmi hagyományként találkozzunk, vagy legalábbis része lesz egy ilyen hagyománynak. Lényegi és fontos értelemben szöveg, tudniillik egy olyan szöveg, mely nem egy elgondolt vagy kimondott beszéd rögzítéseként utal vissza erre, hanem eredetétől eloldódva saját érvényességet igényel, mely a maga részéről az olvasó és az interpretátor számára végső instancia. [...] Az »irodalmi hagyomány« szó különösen sokatmondó. Ami hozzá tartozik, az nemcsak azáltal van definiálva, hogy írás, hanem azáltal is, hogy bár »csak« írás, egy saját készletbe tartozik, mely mindent átfog, ami számít: mint egy püspökség, hercegség, mint a kereszténység, hősiesség, papság, emberiség – röviden: mint egy terület gazdagsága, mely mindent magába zár, ami hozzá tartozik. Ez nyilvánvalóan annyit jelent, hogy az ilyen szöveg tartalomtól függetlenül érvényességre tart igényt, és nem csak a kortárs információigényt elégíti ki. Legalábbis igénye szerint túlmutat minden korlátozott címzetten és alkalmon. Mint a nyelv egy műalkotása »eminens«. [...] Itt tehát a »szöveg« nemcsak az a szilárd adottság, amihez az olvasó és az értelmező a végén visszatér – az *eminens* szöveg egy önmagában megszilárdított, autonóm képződmény, mely azt akarja, hogy újra és újra elolvassák, ha már értik, akkor is.” HANS-GEORG GADAMER: Az „*eminens*” szöveg és igazsága. 1986. In uő: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, T-Twins. 188, 192–193.

A 90-es évek közepén először Norbert Bachleitner hívta fel a figyelmet arra, hogy európai elterjedése a tárcaregényt – amelynek a XIX. század második felében az olvasás tömegesedése köszönhető – igen gyorsan komparatistikai jelenséggé tette.¹⁵ Bachleitner megállapítása a tárcaregény európai cirkulációjára vonatkozik. Lényeges azonban, hogy a tárcaregény tengerentúli elterjedése azt bizonyítja, globális jelenségről van szó, amely nem korlátozódik a kontinentális Európára.¹⁶ Az egyszerre két vagy több nyelven, szinte párhuzamosan futó sorozatok mintegy megelőlegezik a mai globalizált könyv- és filmpiacot, amelyet általában a XX. század produktumának tekintenek. Továbbgondolva az eddig elmondottakat: talán nem túlzás azt állítani, hogy a tárcaregény *par excellence* a komparatistika műfaja. A tárcaregény a XIX. század második felében a globális cirkulációnak köszönhetően egyfajta globalizált kulturális tudásbázist hozott létre, miközben a XIX. század új irodalmi formájaként annak az új tudásrendnek a tapasztalatát is közvetítette, amely a tömegműdiumok megjelenésével a tudás korábbi státusát és az információ elosztásának, valamint felhasználásának metódusait radikálisan alakította át. Wilhelm Vosskamp a műfajt irodalmi-társadalmi intézményként képzelte el. A tárcaregény műfaja innen nézve az olvasás és a művelődés demokratizálódásának intézménye, hiszen a tömegműdiumban megjelenő irodalom – legalábbis elvi szinten – mindenképpen úgy viszi színre önmagát, mint ami bárki számára hozzáférhető, vagyis megszólította bárki

¹⁵ Vö. NORBERT BACHLEITNER: „Littérature industrielle”. Bericht über Untersuchungen zum deutschen und französischen Feuilletonroman im 19. Jahrhundert. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 6. Sonderheft (1994), 161. „A tárcaregénnyel foglalkozva nagyon hamar megállapítható, hogy transznacionális jelenségről van szó, amely a XIX. század folyamán egész Európában elterjedt, összeurópai jelenség.” NORBERT BACHLEITNER: *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonroman*. Würzburg, 2012, Königshausen & Neumann. 21.

¹⁶ Bár az angolszász világban a tárcaregény nem terjedt el, mert a heti mellékletek viszonylag korán elkülönültek a hordozólapoktól, Észak-Amerikában a nem angol nyelvű napilapok közöltek tárcaregényt. Angol nyelvű tárcaregény azonban létezett: az ausztrál napilapokon kívül más, gyarmatokon kiadott napilapok is közöltek tárcaregényt. A tárcaregény tengerentúli elterjedéséről vö. PATRICIA HERMINGHOUSE: Tagesfragen und Absatzfragen. Der Feuilletonroman in der liberalen deutschamerikanischen Presse zwischen 1848 und dem Bürgerkrieg. In *Amerika und die Deutschen. Bestandsaufnahme einer 300jährigen Geschichte*. Hrsg. von Frank Trommler. Opladen, 1986, Westdeutscher Verlag. 300–313.; ELISABETH MORRISON: Serial fiction in Australian colonial newspapers. In *Literature in the Marketplace. Nineteenth-century British publishing and reading practices*. Ed. John O. Jordan – Robert L. Patten. Cambridge, 1995, Cambridge UP. 306–324.; Graham Law közlése szerint Japánban a XIX. század utolsó évtizedeiben jelent meg a napilapokban francia hatásra a tárcaregény, és Japán négy legnagyobb, országos napilapjában 2000-ben még rendszeresen szerepelt a műfaj japán változata (shimbun shōset su). Vö. GRAHAM LAW: *Serializing Fiction in the Victorian Press*. New York – London, 2000, Palgrave. 249.

lehet, aki a napilap olvasója. A műfaj ugyanakkor a kultúratudomány perspektívájából nézve a tudás keletkezésének, fejlődésének, rögzítésének és disztribúciójának a megjelenítési formája is egyúttal.¹⁷ A tárcaregény a XIX. század globalizált világ-irodalmának a műfaja, amely a tömegműdiumok által globális faluvá tett világ első irodalmi jelensége. A XIX. század második felében a tömegműdiummá váló napilapok és a klasszikus „tudáshordozók”, a könyvek hálózatának összekapcsolásával egy addig elképzelhetetlen, új tudástér körvonalai rajzolódnak ki: a tudásnak ezt az új formáját viszi színre az új műfaj, a tárcaregény. Azt a tapasztalatot erősítve meg olvasóiban, hogy miközben az információ a lapszámokkal együtt megvásárolható, és bármely szövegnek bárki lehet az olvasója, az irodalmi szövegek olyan, mindig a saját anyanyelvünkön megszólaló képződmények, amelyek bármilyen genotextus, pretextus és kontextus igénybevételével megszólaltathatóak.

¹⁷ A „Gattungs-Wissen” kifejezést Marion Gymnich és Birgit Neumann Jerome Bruner 1986-os *Actual Minds, Possible Worlds* (Cambridge, London) című munkájából kölcsönzik. A szerzők Ansgar Nünninggel közösen kiadott kötete szintén ezt a címet viseli. A műfaj-tudás lehetséges értelmezéséről bővebben: MICHAEL BIES – MICHAEL GAMPER – INGRID KLEEGERG: Einleitung. In *Gattungs-Wissen*. 18., illetve: Marion Gymnich – Birgit Neumann: Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungsbegriffs. In *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. 31–52.

MEKIS D. JÁNOS

A „MÁRAI-REGÉNY” MINT MŰFAJALAKZAT

1. A REGÉNY EIDOSZA

Vajon van-e olyan, hogy „Márai-regény”? Hogyne volna. A nyelvi pragmatika legalábbis ezt bizonyítja. Hiszen vannak rá jól bevált mondatok: „Vettem egy Márai-regényt”; „Szeretem Márai regényeit”; „Nem szeretem Márait”. Ezek a megnyilatkozások azt implikálják, hogy az egyes szövegek nyomán a befogadóban létrejön egy kognitív invariáns. A szerző könyvei csereszabatosan illeszkednek egy elvárható és elvárt alakba. S szükségképpen az invariánsoknak is van egy interszubjektív invariánsa. Hogyan lehetne ezt fogalmilag megragadni? Az intuíció szintjén nyilvánvalóan forma-ideáról van szó. A „Márai-regény” jelöltje egy eidosz, amelynek tulajdonságai túlmutatnak az egyedi megvalósulásokon, noha levezethető az egyedi megvalósulások együtteséből. Erről tanúskodnak az idézett mondatok. Vehetek egy Márai-regényt, és valószínűleg azt kapom tőle, amire számítottam. Ha mégsem, az olyan eltérés, mely negatív módon erősíti meg az eidoszt.

A harmadik mondat látszólag kakukktojás a sorozatban, hiszen a könyv helyett a szerzőt nevezi meg: „Nem szeretem Márait”. Vajon döntő különbségről van-e szó? Ha elolvasok egy Márai-regényt, és nem tetszik, akkor esetleg még belenézek egy másodikba; de ha az sem tetszik, abbahagyom, talán végleg, a Márai-olvasást. Motivációm és személyes érintettségem mindazonáltal megmarad – az, hogy ez a viszony negatív, nem befolyásolja magának az érintettségnek a tényét. E mondat pragmatikája bizonyára szűkösebb ismereteket, de hevesebb érzelmeket tükröz. Gyűlölni mindig egyszerűbb, mint szeretni. Nem így mondom: „Nem szeretem Márai regényeit”, hanem így „Nem szeretem Márait”. Bár a pozitív ellentettjét is el tudjuk képzelni („Szeretem Márait” – létezik ilyen olvasói vallomás), de a megnyilatkozások tendenciáját tekintve aligha tévedek. Az általánosító negatív ítélet és implikációk esetében az eidosz a művekről (melyeket nem ismerünk) a személyre tevődik át (akit, helyettesítő jelleggel, elképzelünk).

Mindez alig több, mint játék – ami nem feltétlenül baj, hisz miért ne tanulhatnánk egy játékból. Másrészt, amennyivel mégis több játéknál, annak önmagán túlmutató

jelentősége van. Ha sok regényt olvastam valakitől, az olvasói tudatomban kirajzolódnó intuitív eidosz prózapoétikai relevanciával is rendelkezik. Az ezzel kapcsolatos belátás komolyan vételét valószínűleg a vonatkozó műfajismereti rendszereink teleologikus volta akadályozza.

Íme egy provokatív szekvencia, a problémát demonstrálandó (pamflet jelleggel, ugyanis sarkítok, a szemléletesség kedvéért). A regény története a *Don Quijotétól* az *Ulysses* felé halad. A mértéket az *Ulysses*ről vesszük. Minden szál Joyce-nál fut össze, és innen olvassuk vissza a regénytörténetet. És előre felé is innen olvassuk. Az *Ulysses* az ómega és az alfa, az origó, a centrum, az *Ulysses* a kanón, a zsinórmérték, az *Ulysses* az arkhimédészi pont. Ha például *A perről* vagy *A kastélyról* beszélünk, az *Ulysses*hez viszonyítjuk őket. A *Kafka oder Thomas Mann*?¹ kérdés ironikus variációjaként, s éppolyan ideologikusan, Joyce-ot játsszuk ki Kafkával szemben. Itt a formabontás instanciája éppenséggel támogatja a *progresszió* ideológiáját (mint ideológiailag kiüresedő keretet); míg Lukácsnál ellenkezőleg: a karkai „formalista” vagy avantgárd dekadencia ellenében felvonultatott humanista közlésképeség – Thomas Mann művészete – tölti be ugyanezt a funkciót. Mindkét beállítódás megegyezik abban, hogy úgy viselkedik, mintha a modernségnek csupán egyetlen autentikus iránya lenne. Persze Lukácsal ellentétben mi megengedjük Kafkának, hogy próbálkozzon, de nem hagyunk kétséget afelől, hogy mi is az igazi progresszió.

Az iménti kis pamflettel, mint említettem, a közkézen forgó, „napi használatú” (gyakran implicit) műfajismereti rendszereink jellegzetesen teleologikus voltára kívántam rámutatni. E teleológia sajátossága, hogy nem ismeri el a poétikailag autonóm életművek párhuzamos fejlődését. Ezek ugyanis nem lehetnek műfajtörténeti értelemben egyaránt relevánsak, hiszen a formai specifikáció logikája megkívánja a jól körülhatárolható elemek használatát. A modern próza kritikai sztenđerdjévé a *high modernism* poétikai komplexe válik, ami maga is túlzó szűkítés, de a dolog nem állhat meg itt. Ugyanis például Virginia Woolf tudatrepresentációs technikáinak és időkezelésének – már az életmű kontextusán belül is – összetett volta (tetézve egy „olvasható” könyvekkel kísérletező, alternatív poétikával) olyan formai-fenomenológiai változatosságot von be a rendszerbe, amit az nem visel el. A *literary criticism* e használati-pragmatikus, hatékony kommunikációra törő értékelő diskurzusának működése a fogalmi koncentráció elvén alapul, mely az implicit vagy explicit esztétikai ítéletek irányait is elemi módon meghatározza. A formastruktúra fenomenológiai vonatkozásai e rendszernek szükségszerű és elidegeníthetetlen implikátumai. S nem is kétséges, hogy a szóban forgó poétikai fenomén tökéletesen alkalmas a rá kiosztott kultúrarepresentációs feladatra. (Ellentétben a nehezen olvasható, bár az esztétikai hatóképességét tekintve éppoly joggal magasztalható *Finnegans Wake*-kel.) Joyce *Ulyssese* az elbeszélés szintváltásaival, a szabad

¹ LUKÁCS GYÖRGY: *Kafka vagy Thomas Mann?* In uő: *A kritikai realizmus jelentősége ma.* Ford. Eörsi István. Budapest, 1985, Szépirodalmi. 63–131.

függő beszéd céltudatos alkalmazásával, az intertextuális beágyazottságával, parodikus és ironikus voltával, a nyelvi regiszterek oszcillációjával, tér- és időkezelésének radikalitásával eszerint nem csupán irodalmi érdekű feladatot végez el, de a modernség mint korszak szemléleti kvintesszenciájának szerepét is betölti – igaz, ténylegesen csak addig, ameddig az irodalom- és kultúratudományos diskurzus térben, időben, hatókörben kiterjed.

A kánonban az *Ulysses* nemcsak a középpont, hanem a forrás, az eredet szerepkörét is betölti. Ez a pozíció valamiképpen időn kívülnek mutatkozik, s a konkrét esetektől függetlenül is a hatóerő attribútumát kapcsolja a szöveghez. Már az első, kortárs kanonizációs hullámban is találkozunk olyan túlzó – egyébként nemzetközi rangú kritikustól származó – ítélettel, mely szerint Virginia Woolf *Orlandója* olyan sokat köszönhet Joyce hatásának, hogy az *Ulysses* utánzásaként is olvasható.² Nyilván nem annyira az állítás verifikálhatósága vagy falszifikálhatósága az érdekes itt, mint inkább a szöveg által, szövegeken elvégzett művelet, a *statuálás*. Azon folyamat eseménye ez, mely egy állandósult (már-már eternális) szinkrón állapot kialakulásához vezet. Idesorolhatók azok az interpretációk is, melyek például a naturalista dráma, a szimbolista költemény, a prózában írt komikus eposz, sőt a hagyományos jellem- és helyzetregény, legújában pedig az elégia műfaji címkéit osztották ki az *Ulysses* számára, az elmosódó körvonalú „modern regény” megjelölés helyett bevett, szűkebb műfaji kategóriákat alkalmazva.³ Ezen műveletek közös sajátossága, hogy analógián alapulnak, így állításaik eleve a részleges megfeleltetés keretei között mozognak.

A kanonizációban azonban mégis csak a műfaj-adekvát diakronikus dimenzió az elsődleges. A fenti kategóriák egyike ilyen értelemben beszédesebb a többinél, hiszen a regény-műfaj történeti hagyományának egy fogalomtörténetileg fontos dokumentumára utal. A komikus *romance* nem más, mint komikus eposz, prózában elbeszélve – állítja Henry Fielding a *Joseph Andrews* előszavában.⁴ A komikus románc olyan párt alkot a komoly románcsal (serious romance), mint a komikus eposz az eposszal, a komédia a tragédiával.⁵ Fieldingnek (aki humoros színjátékok-

² Louis Gillet véli így, 1929-ben. A dolgot bonyolítja, s a befogadás dinamikájáról tanúskodik, hogy a francia kritikus 1925-ben még „tréfaként” jellemzi az *Ulysses*t, s mindvégig monstruózus könyvnek tartja. Sam Slote rámutat, hogy az *Orlando* mint „imitáció” e – szimptomatikus – interpretáció számára nem egyéb, mint az irodalmi szörnyeteg feminin megszelídítése, a Woolf-hős nemváltása pedig a műfaji relevanciájú utánzás (mint maszköltés) allegóriája. Vö. SAM SLOTE: Gillet lit le Joyce dans la Woolf. Genre in Orlando and Ulysses. *Journal of Modern Literature*, Vol. 27, No. 4 (Summer 2004), 27–36.

³ TIMOTHY MARTIN: Elegiac Ulysses. *Joyce Studies Annual*, 2016, 130–152.

⁴ „[A] comic romance is a comic epic-poem in prose [...]”. HENRY FIELDING: *Joseph Andrews*. Boston, 1961, Houghton Mifflin Company. 7.

⁵ HENRY FIELDING, i. m., 7–8.

kal kezdte pályáját) a prózaírói munkásságát Richardson *Pamelája* inspirálta, de inverz módon, ti. több parodikus feldolgozást (*Shamela*, *Joseph Andrews*) is ösztönözve. Az inautentikusnak érzett komoly románc a benső történések szentimentalizmusával, a lélektani ábrázolás irreálisnak tartott emelkedettségével, idealista ethoszával ellenbeszédet, ellen-románcot provokál.

A narratív művészet evidens formája a vers helyett immáron a próza; a narratív reprezentáció látószöge, társadalmi érdeklődése a polgárság felvirágzásához kötődik; létrejön a „valóság” (hegeli értelemben vett) modern conceptusa. A sztenderd irodalomtörténeti értelmezés szerint a regény (novel) ennek a műfajává válik a XVIII–XIX. században.⁶ Ugyanakkor a románc a regény egyik aspektusának vagy párhuzamos alternatívájának is tekinthető. Ez a másik lehetséges nyomvonal műfaji és szemléleti relevanciával őrződött meg a regény történetében; a hősihez, a nagyszerűhöz, a metafizikai távlatú bizonyossághoz való vonzódás jellemzi, bár a közvetlen mitikus dimenzió helyét annak analógiái veszik át.⁷ Már a XVIII. századi, komikus verzióban ez az irányultság válik nevetség tárgyává. Fielding „Cervantes modorában” írja meg a *Joseph Andrewst*,⁸ s ennek messzire ható következményei vannak. A mimézis fenomenológiája és nyelvi reprezentációja a paródia poétikájára épül.⁹ Az első fejezet beszédmódja, az „életírás” és a *Pamela* – mint erény-rajz – túlzó dicséretével, tisztán inverz-ironikus.

A XX. századi epikai *high modernism* reflektivitását joggal hozhatjuk összefüggésbe az ironia és paródia fogalmaival és gyakorlatával. Ennek feltétele mindazonáltal egy mindenkori „komoly” szféra. Az emlegetett pragmatikus-használati, irodalomkritikai diskurzust tekintve, már alaktanilag is feltűnő, hogy az *Ulysses* állandósult túlhivatkozásának feltétele ugyanaz, amit Franco Moretti a regény műfaji diskurzusának kondíciói szempontjából megjelölt: a „XIX. századi, nyugati-európai realizmus” történeteszemléleti és elméletformáló túlhatalma.¹⁰ E modernista (és az ezt kiegészítő posztmodernista) nagy elbeszélés a felforgatás és határátlépés esztétikai ideológiájával, mely állandóan a viszonyításban igazolja önmagát (megbízhatatlan vs. megbízható elbeszélő; metafora vs. metonímia; nemlineáris vs. lineáris elbeszélés;

⁶ Vö. IAN WATT: *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley – Los Angeles, 1957, University of California Press. Fielding „regényelméletéről” és prózájáról: 239–259.

⁷ Vö. NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, 1998, Helikon Kiadó; NYILASY BALÁZS: *A 19. századi modern magyar románc*. Budapest, 2011, Argumentum.

⁸ Az első, 1742-es kiadás címlapján a következő szöveg olvasható: „The History of the Adventures of Joseph Andrews, And of his Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote”. HENRY FIELDING, i. m., 1.

⁹ Megjegyzendő, hogy az angol irodalom már a XVII. században igen gazdag paródiahagyománnyal rendelkezik.

¹⁰ Vö. FRANCO MORETTI: *History of the Novel, Theory of the Novel. Novel: A Forum on Fiction*, Vol. 43, No. 1 (Spring 2010), 1–10.

lázadás vs. polgári társadalom; performatívum vs. konstatívum stb.), mellékesen stabilizálja a „meghaladott” kánont és poétikát is. A poétikai szembenállás diskurzíve a probléma ikonikus felmutatásában stabilizálódik. Mindez a „modern” – diffúz – képzetén belül, mely nem mond le a minőségi meghaladás eszményéről. A regény „esztétizálódásának”, azaz nyelvi-poétikai tudatosságának, műfaji értelemben vett, a versengésen alapuló fejlődőképessége létrejöttének pillanata valamikor a XIX. század végén következik be. Ez azonban csak az európai irodalomra igaz. A kínai regénnyel mindez már mintegy háromszáz évvel korábban megtörtént.¹¹ Azt a folyamatot biztosan nem a modern kor szemléleti sokkja indukálta. A regényműfajban „belső” indítékú, diskurzív-formai, retorikai-poétikai változások, különböző nyomvonalú diverziók is bekövetkezhetnek.

A praktikus modernista kánon egyoldalúságának és beszűkülésének pragmatikai tapasztalata a XX. század egészére nézve különösen feltűnő. Aligha kétséges, hogy a kulturális tekintetben tudatos irodalomértelmezésnek e folyamat megfordításán kell munkálkodnia. A kontextusok bővítése meghatározó tendencia a kortárs komparatiztikában, mely a *világirodalom* újraértelmezett fogalmát helyezi előtérbe. Amint az a vizsgált kérdés kapcsán is elkerülhetetlen, olyan alapvető terminusokat és konceptusokat kell problémátörténeti relevanciával mozgósítanunk, mint a *klasszikus*, a *remekmű*, valamint az *ablak a világra*.¹² Természetesen mindegyiknek megvan a maga hagyománya. Az első a transzcendens tekintélytulajdonítással operál; a második inherens értékekkel, demokratikus módon hangsúlyozva a gyakran középosztálybeli, modern (XVIII–XIX. századi) szerzők tehetségét; a harmadik az eddig ismeretlen területek, idegen világok – így például Goethénél kínai regények vagy szerb költemények – felfedezésében találja meg az irodalom kiteljesedését.¹³ Amint arra David Damrosch rámutat, Goethe (és azóta sok más olvasó) számára ezek a koncepciók valójában nem is voltak elkülöníthetők egymástól, hiszen a jelentősként felismert szövegeknek egyszerre több, akár mindhárom aspektusa is megmutatkozik. Ennek a máig tartó kánonbővítő folyamatnak mindazonáltal van egy zavaró kísérőjelensége, amit Damrosch *prezentizmusnak* nevez: az új és új értékek felfedezésének hevületében nem ritka a kanonizált értékek indokolatlan elejtése, devalvációja.¹⁴ Itt is a koncentráció logikájával találkozunk: az irodalomértés ökonómiája érvényesíti a maga autochton érdekeit. Akkor igazán beszédes azonban

¹¹ FRANCO MORETTI, i. m., 6.

¹² VÖ. DAVID DAMROSCH: *What is World Literature?* Princeton–Oxford, 2003, Princeton University Press. 15.

¹³ VÖ. DAVID DAMROSCH, i. m., 15.

¹⁴ DAVID DAMROSCH, i. m., 15–17. Damrosch egyébként az ICLA 2016-os, bécsi kongresszusán tartott plenáris előadásában, az MLA citációs indexére hivatkozva, a 2006–2015-ös időszakra nézve „hiperkanonikusnak” nevezte Joyce művészetét. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Proust, Borges, Kafka és V. Woolf művészetét is.)

a kánonbővítés, ha a koncentráció zártságának felszakításával a bevett és a felfedezett szövegek között dinamikus viszony jön létre.

Az új vagy ismeretlen irodalmak és életművek feltérképezésének nemzetközi trendje az utóbbi időben a modernség történeti távlatában is meghatározó jelentőségű. Amint a 60-as évektől a dél-amerikai, majd később az afrikai, a 90-es évektől a kelet-közép-európai irodalom került a Nyugat látókörébe. Márai Sándor – majd a modern magyar irodalom más szerzőinek – jelenkori, nemzetközi felfedezése számkra különösen releváns példája ennek. Ez a két évtizedes múltra visszatekintő folyamat nem folytonos a korábbi, jóval visszafogottabb recepcióval; új világirodalmi igényt tükröz. A fogadtatást azonban némi drámaiság jellemzi. A modernség hiperkanonikus, reprezentatív szövegeinek, sőt a Szövegének eidoszát egy új, invariáns eidosz fenyegeti. (Vagy, más allegóriával élve: a Márai-regény, mint frissen feltérképezett terra incognita, feledtetni a Joyce-mű újdonságát az irodalmi térképen.) Ez persze nem maradhat annyiban. A modern klasszikus tekintélyének védelmezői támadnak, a fogalomkoncentráció pedig a behatoló elleni stratégiaként fungál.

Diskurzus-alaktanilag ez a koncentráció elmarasztalható – de vajon elmarasztalható-e a nettó ismeretek ökonómiájának szempontjából? Meggyőződésem, hogy igen, s a következőkben emellett fogok érvelni – nem közvetlenül, hanem a „Márai-regény” példájából kiindulva.

2. MÁRAI REFLEKTÍV IDENTITÁS- ÉS VALÓSÁGPOÉTIKÁJA

A múltbeli nagyság meghaladhatatlannak tűnő tekintélye nyomán véleményünk s véleményünk tárgya egyaránt alkalmatlannak, sőt nevetségesnek tűnhet fel. Az összemérhetetlen autoritása ugyanakkor maga is ironikus távolságtartást provokálhat. Márai Sándor számos írásában nyomon követhetjük ezt a folyamatot. Az *Egy polgár vallomásaiban* a mindent átható, óvatos irónia nem szembemegy a tekintéllyel, de értelmezi azt. Az apa, a család, a társadalmi osztály, a hatalom birtokosai és elvesztői, a történelmi események részesei egyenlő távolságból, tablószerűen tűnnek fel. Márai stílusa megvilágítja a nagyság esetlegességét; megvilágítja, hogy a mellékszereplők és főszereplők ugyanabban az időben és térben mozognak, s éppúgy a kor részesei. A tablószerűség anekdotikus szerkezetet is kölcsönözhetne az emlékiratnak. Az önéletrajzi „vallomás”, a saját személyiség fejlődéstörténeti önfeltárása pedig a célvűséget, a valahonnan valahova tartó életút elbeszélés-konstrukcióját erősíthetné. E tulajdonságok azonban, noha nem idegenek teljességgel az *Egy polgár vallomásaitól*, nem is „telepednek rá” a műre. A mű poétikai felépítését ugyanis alapvetően meghatározza az irónia, mely a *másik* ismerős-elidegenítő megmutatását, de ezen túl az önreflexiót is lehetővé teszi. A szó ereje, a kifejezés magával ragadó lendülete a saját én fölé kerekedő írás képességeként is megmutatkozik. Márai könyve

fejlődéstörténet, autobiográfia, a művészi kifejlés patetikus regénye – mely ugyanakkor önnön kritikájaként is olvasandó.

Az *iróniának és pátosznak* e mozgása az, amit Márai írás-képleteként azonosíthatunk. Ha regényeinek eidoszát keressük, alighanem ebben találjuk meg. Az autobiográfia és a narratív fikció kettős játéka a *valóság* poétikai konstitúcióját a realista alapképlet reflektív kritikájaként vezeti elő. A személyiség lélektani értelmezésirányát hasonlóan, a belemerülés és kívülmaradás együttes fölényével kezdi ki a szerző. De végső soron a fölényt is aláassa az irónia. A negyvenes években Márai „irálja” a pátosz felé tolódik el, de az irónia is mindvégig megmarad, mégpedig eredeti funkciójában, konstitutív jelleggel. A *valóság* és az *identitás* reflektív mintázatát a történeti kontextualizáció teszi retorikailag igazán működőképpé. A szövegek intertextuális beágyazottsága révén, a kultúra diakrón távlatában megy végbe az oeuvre zavarba ejtő tevékenysége: egy *alternatív modernség* „kitermelése”.

Márai Goethehez való viszonya, mely nagyon is beleillik a pátosznak és iróniának ezen a képletébe, igen jól példázza mindezt. Az *Egy polgár vallomásaiban* a *Hermann és Dorothea* a gyermekkorban megismert klasszikus műveknek mintegy példájaként tűnik fel. Mi tagadás, a klasszikus itt az unalmast, az (újra)olvashatatlant jelenti. De, úgyszintén az *Egy polgár vallomásaiban*, az elbeszélő-főszereplő Weimarban tett látogatása a legfontosabb élettörténeti mozzanatok közé tartozik, melynek fontos helye van a regény alakzatrendszerében. Goethe életműve ugyanis itt és ekkor már a mindenkor hatni képes klasszikust példázza. Goethe és Faustja Márai számára alapvető azonosulási mintát kínálnak; önmagát nyilvánvalóan *fausti embernek*¹⁵ tudja, olyannyira, hogy – amint beszámol róla – Keletre utazván, a fején parafa kalapot, a zsebében *Faustot* visz magával. Nem kétséges azonban, hogy itt már az iróniát érhetjük tetten; az elbeszélő hős – fiatalkori önmaga – és az elbeszélő között váratlanul távolság keletkezik, és ez az azonosulásra épülő Goethe-kapcsolatot is kibillentli a helyéből.

Az azonosulás körülményeit és lehetőségeit a történeti identitás- és valóságpoétika határozza meg. Márai az *Egy polgár vallomásaiban* elbeszéli, hogyan kutatta ifjúkorában a zseni, azaz az „egyéniség” nyomait a weimari Goethe-házban. „Jeleket kerestem, keze nyomát kerestem, szája nyomát egy poháron, kézvonásai változásait az élet változó szakáiban, olasz útján rajzolt, primitív és iskolás tájképeit bámultam, hétszámra el tudtam pizsmogni ezekben a szobákban” – írja.¹⁶ A testi jelenlét nyomainak keresése narratív elem, de képszerű alakzat is az elbeszélésben. Az önéletírás Márai élettörténetét *regényes* epizódok sorozataként tünteti fel, melyek figuratív összefüggésbe kerülnek egymással, valamint a kultúra folyamatának, valós és

¹⁵ VÖ. HERMANN AUGUST KORFF: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischer Literaturgeschichte. I. Teil: Sturm und Drang.* Leipzig, 1923, J. J. Weber. 1–59; 297–321.

¹⁶ MÁRAI SÁNDOR: *Egy polgár vallomásai I–II.* Budapest, 1999, Helikon. 221.

szellemi terének jelenségeivel. Az *Egy polgár vallomásai* ezzel a stilizáló technikával többet képes kimondani, mintha a realista komolykodás tanúságtévő gesztusaival próbálkoznék. Ezzel azonban felelősséget is vállal magára. Az események elbeszélése nemcsak mintavétel (az elbeszélés mindig, elkerülhetetlenül válogat a szóba jöhető történetek között), hanem kapcsolatteremtés is: újrendezés, egy mintázat kialakítása. A Márai-könyv esztétikailag tudatosan alapozza jelentőkéességét a történeti idő személyes elbeszélésének termékenyen problematikus voltára. A nagy időalakzatok: a korszakok, vagy az útszerűen elgondolt idő mérföldkövei, társadalmi konstrukciók. Az *Egy polgár vallomásainak* retorikája kritikus és ironikus módon játszik rá ezekre, nem vitatva létüket, s elfogadva, hogy a személyes létünkben és gondolkodásunkban többé-kevésbé mindig ezek kiszolgáltatottjai vagyunk. De a személyes időtapasztalat az emlékezésben azon dolgozik, hogy a szellem magánútjain rendezze újra az időt.

Délelőtt bejártam a könyvtárba, ahol minden valamilyen feldagasztott, hígított, életnagyságot, sőt szellemtörténeti méreteket meghaladóan Goethe volt, összebarátkoztam a könyvtárossal, aki a költő helyi létezésének rendőri adatait őrizte, rendszerezte, rakosgatta fél századon át, mosószámlákat és fűszeresnyugtákat ellenőriztünk, s csodálatosan találkoztunk ebben a fontoskodásban, magyarázat nélkül is megértettük egymást, mint mindenki, aki Goethe világában egyszer, akarva-akaratlan, hosszabb időre, úgy az élet tartamára eltévedt és berendezkedett.¹⁷

Az elbeszélt weimari Goethe-kereséstörténettel az időtapasztalat utólag retorikus formát ölt, és retorikai megértést nyer. A „délelőtt” szó a gyakorító elbeszélés narratív formáját nyitja meg, s elbizonytalanítja az ábrázolt tartam tényszerű határait. Az „egyszer, akarva-akaratlan, hosszabb időre, úgy az élet tartamára” retorikus fokozással pedig az idő-dimenzió nyílik meg a jelen világa felé, miközben az elbeszélés arra a jelenetben ábrázolt, de kiterjesztett s mintegy az olvasótól is megkövetelt, közös tapasztalati világra hagyatkozik, mely Goethe időtlenségét a saját, személyes egzisztencia teljes időbeli önátadásával méri. Az ábrázolt idő e kitágításának ironikus ellenpontja a szellemóriás hagyatékával való napi szöszmötölés konkrét-szűkös távollatlansága („mosószámlákat és fűszeresnyugtákat ellenőriztünk”). Mindezek nyomán immáron lehetővé válik az elbeszélő-főszereplő azonosuló-hasonuló manőverének befejezése, mely egyben a regény első kötetében elbeszélt, az unalommal összekapcsolódó „klasszikus” képzetet is megigazítja. „Az embernek van anyagi, de szellemi végzete is, mely fatális természetességgel telik be rajta. Goethével találkozok az ember, vagy nem; szerencsémre korán találkoztam vele” – írja az elbeszélő. „[A]zt hiszem, mikor a középiskolában *Hermann és Dorothea* hexameterait magoltatták velem, fölvettem az ismerős sors, egy zseni légköre...”¹⁸ S ezt az identitásképző idő-

¹⁷ MÁRAI SÁNDOR, i. m., 221–222.

¹⁸ MÁRAI SÁNDOR, i. m., 223.

cenzúrát egy olyan manőver követi, mely elvégzi az éppen íródo s éppen olvasott, egyszóval a történő szöveg értelmező kötését, viszonyítását.

Mikor én Weimarban jártam, körülbelül Werthernél tarthattam; ma, férfikorom küszöbén, talán a Dichtung und Wahrheit körül tartok valahol; Goethe úgy kísér végig az életem, mint a testi fejlődés materiális fokozatai, nem lehet „kihagyni” szakaszokat, nem lehet ellenkezni, végig kell járni az utat, amelynek végén a misztikus kórus felel Faust kérdésére – s ezt a választ szeretném, ha itt lesz az ideje, hallani és megérteni. Idő előtt nem lehet... Jókedvűen és érzelmesen éltem Weimarban.¹⁹

Az *Egy polgár vallomásai* műfaji megjelölése: „regényes életrajz”, s az elbeszélő nem ódzkodik a választott forma kínálta fabulációs lehetőségek kihasználásától. Az önértelmezésnek a Goethe-kereséstörténetben megnyilvánuló módja, mely valóban *vallomás*, de amelynek lényege a „hatásiszonyynak”²⁰ a stilizált azonosulás-mintázat révén való *megoldása*, pszichológiailag és irodalmilag is sikeresnek bizonyul. Megakadályozza, hogy az előd bénító hatása némaságba borítsa az utódot, s egyben irodalmi témát és poétikai módszert is kínál az író számára.

A Goethe-szál nemcsak az *Egy polgár vallomásaiban* van jelen, hanem gyakorlatilag az egész életműben fontosnak bizonyul. A goethei életteljesség olyan nagy erejű példa Márai számára, mely a megtalált, és folyamatosan újraértelmezett író-szerep kialakításában is meghatározó, az irodalmi siker helyzetében is. A Márai-féle stilizált szerepmintázat tükörjátékában ugyanis Goethe a közönséget vizsgáló főtárnéknak s egyben az ideális olvasóként is feltűnhet, de éppígy lehet az ideális író is, akihez íróként igazodni kell.²¹ De érdemes is igazodni, mert ezzel nem kockáztatunk semmit, hiszen Goethe közönségbarát szerző, mégpedig azért, mert valóban ismeri a világot, amiről ír.²²

¹⁹ MÁRAI SÁNDOR, i. m., 223.

²⁰ Vö. HAROLD BLOOM: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Second edition. New York – Oxford, 1997, Oxford University Press.

²¹ „Az író nem nyugodhat bele, hogy az olvasó nem végezte el azt a másik, láthatatlan középiskolát, melynek íratlan érettségi bizonyítványa képesíti az olvasmány érzelmi megértésére. Az író kénytelen megbecsülni olvasóit; erre kényszeríti rangja. / Úgy kell írni, mintha Goethének írnál. / Lehet szerényebben is; csak nem érdemes.” MÁRAI SÁNDOR: A vizsga. In uő: *Ég és föld*. Budapest, 2013, Helikon. 103.

²² „Goethében, mint minden igazi emberben, a koturnusos és patetikus fenségen túl, mellyel élénk áll, van valami nagyon földi, romlott értesültség is, valami, amit pesti szóval »link«-nek neveznek.” MÁRAI SÁNDOR: Goethét olvasom. In uő: *Ég és föld*. Budapest, 2013, Helikon. 199.

3. PÁTOSZ, IRÓNIA, MÁRAI-KÁNON

Ha – amint azt fentebb állítom – Márainál a pátosz és ironia alapvető kettőssége határozza meg a szöveg retorikáját, s e modális kettősség az egész életműre jellemző, vajon nem volna-e kézenfekvő megoldás a Márai-kánon nemritkán megmutatkozó, sajátos „törésvonalát” e fogalmi kettősség mentén interpretálni? Így létezne egy patetikus Márai, *A gyertyák csonkig égnek*, az *Eszter hagyatéka*, *Az igazi* és a *Füves könyv* írója, és egy reflektív-ironikus, az *Egy polgár vallomásai*, a *Szindbád hazamegy* és a *Naplók* szerzője. A szövegek modális tényezői megfelelő támpontot nyújthatnak egy ilyen értelmezéshez, de figyelembe kell vennünk azt is, hogy a pátosz és ironia az említett művek mindegyikének sajátja, és hogy – Roland Barthes szavaival – „olvas-hatóságukon” túl „írhatóságukhoz” is hozzátartozik.

A *pathos* Arisztotelésznél a szenvedéllyel és általában az érzelmekkel áll kapcsolatban; stílus tekintetében az emelkedettséggel; filozófiai tekintetben a *fenséges-sel*. Modernebb értelme szűkebb, a szomorúra és a szánandóra utal. Arisztotelész a meggyőzés három módját különíti el *Retorikájában*: az etikait (*ethos*), az érzelmit (*pathos*) és a logikait (*logos*). Az értelmi komponens, a gondolatmenet formális érvényességével és a bizonyítással, inkább tartozik a *dialektika* területéhez, mint a retorikához. A másik két komponens ugyanannak az éremnek a két oldala. Az *ethos*zt elsősorban a beszélőhöz, a pátoszt a hallgatósághoz kapcsolhatjuk, de az azonosítás az ellenkező irányban is működik. Az érzelmek felébresztésének például a jellem ismerete a kulcsa.²³ Arisztotelész *Poétikája* ebben az irányban továbblépve irányítja a művészet pszichológiai szerepére a figyelmet, a *katharszisz*, a hatás elméletét kidolgozva.

Pathos és *bathos* (mélység) kettőssége a XVIII. századtól elválaszthatatlan (talán a két szó véletlen egybeesése miatt is). Ha Pszeudo-Longinosz *A fenségesről* írt értekezésében a *bathos*t még a *hypsos* (fenséges) szinonimájaként alkalmazza, Alexander Pope, az e könyvet parodizáló, szatirikus munkájában, annak ellentétéként. Felfogása szerint az *emelkedett* kifejezés akaratlan botlása vezethet *bathos*hoz: a fenséges hirtelen nevetségesre vált. A könyv alapvető retorikai megoldása az ironikus inverzió: a szerző (a fiktív szerző, ti. Pope „Martinus Scriblerus” álneven adta közre pamfletjét) látszólag méltatja „az Ember természetes ízlésének” megfelelő poétikai megoldásokat, melyek során a kevesek számára szóló *Sublime* helyett a *Profound* nyilatkozik meg.²⁴

²³ Vö. ARISTOTLE: *Rhetoric*. A hypertextual resource compiled by Lee Honeycutt. <http://rhetoric.eserver.org/aristotle/> . Transl. by W. Rhys Roberts. (A Bekker-index nyitólapja: <http://rhetoric.eserver.org/aristotle/bekker.html> . Vö. elsősorban: 1356a, 1378a.)

²⁴ Vö. LONGINUS: *On the Sublime*. Transl. by A. O. Prickard. Oxford, 1906, Clarendon Press. (Vö. elsősorban: Sect. 2., illetve lásd a csatlakozó 2. lábjegyzetet is; p. 3. Magyarul vö. PSZEUDO-LONGINOSZ: *A fenségről*. Ford. Nagy Ferenc. Budapest, 1965, Akadémiai.) Vö. továbbá

Pope szövege rávilágít, hogy az *ethos*tól a *pathos* felé haladó közlésfolyamatban a *logos*nak milyen fontos szerepe van. A szövegek *pathosa*, amint azt a recepció bizonyítja, *bathos*ként, hibaként is megmutatkozhat, „leleplezve” a formát, esendőként megmutatva azt. Ez a szerzőt is hírbe hozza: ő az, aki elméri a formát, ő az, aki rosszul választja meg a szavakat, mondatokat, az ő műve vált ki akaratlanul is komikus hatást, végső soron ő az, aki nevetségessé válik. A *bathos* a *pathos* ironikus inverziója. A szerző mellett azonban az olvasó is aktív részese e drámának. Ő az, aki „megkonstruálja” a hibát, amit az író „elkövet”. Az írás, beszéd, történetmondás tevékenységei nemcsak járulékosan, az értelmezés közegeként vesznek részt e folyamatban. Az értelmezői közösségek (*interpretive communities*, Stanley Fish) ugyanis diskurzusközösségnek (*discourse community*) is tekinthetők, pontosabban a két kategória kiegészíti, halmazaik pedig metszik és átfedik egymást. A diskurzusközösségekben jobban láthatóbbá válnak a beszédközösség, az egy szociolektust, dialektust, zsargont beszélő társadalmi csoport nyelvhasználati szokásrendjének a szemléleti, ideológiai vonatkozásai. Az egyes közösségekhez tartozás, legyenek azok bár szakmai, közéleti vagy egyéb közösségek, kötelezettségekkel jár. Szabályokat támaszt, melyeknek az írástevékenység során meg kell felelni. A szabályok részint formaiak, így stilisztikai, retorikai eszközökkel is leírhatók, másrészt viszont tartalmiak, így például olyan közlések – gyakran csak utalások –, melyek a közösség értékrendjének elfogadását mintegy köteleességszerűen megnyilvánítják. Ilyen „nyilatkozatok” például akár a tudományos publikáció szabályrendjének elfogadására utaló jelzések, s persze ilyenek, másik végletként, a politikai-ideológiai azonosulást expliciten világossá tevő kijelentések is. Az egyes diskurzusközösségek olvasás- és írásgyakorlata tehát szorosan összefügg egymással, az azonosító funkció pedig a befogadás és alkotás során éppoly fontos szerepet játszik, mint az írás során. Az írás személyes aspektusa és személyfölötti szabályrendje elválaszthatatlan, dinamikus összefüggést alkotnak.²⁵

Márai esetében tehát az afirmatív és a negatív olvasásképletek regisztrálása nem nyújt elegendő információt a szóban forgó szövegekről. Tekintetbe kell vennünk a diskurzusközösségeket is, melyek nyilvánvalóan nem esnek automatikusan egybe az író művei iránt rajongók, illetve az azokat elutasítók táborával. Célszerű

ALEXANDER POPE: *Peri Bathous, or the Art of Sinking in Poetry*. In uő: *The Major Works*. Oxford – New York, 2006, Oxford University Press. 195–239. A fogalmak (*bathos*, *ethos*, *logos*, *pathos*) áttekintéséhez az idézett műveken túl lásd: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. ALEX PREMINGER – T. V. F. BROGAN. New Jersey, 1993, Princeton University Press.

²⁵ Vö. AMY J. DEVITT – ANIS BAWARSHI – MARY JO REIFF: *Materiality and Genre in the Study of Discourse Communities*. *College English*, May, 2003, Vol. 65, No. 5. 541–558; JAMES E. PORTER: *Intertextuality and the Discourse Community*. *Rhetoric Review*, Autumn, 1986, Vol. 5, No. 1, 34–47.

ugyanakkor megvizsgálunk a recepció történetét e szempontból is: vajon milyen, kimondott vagy odaértett szempontok játszottak szerepet a kritikai és ízlésítéletekben. Márai modern író, a két háború közötti irodalom nemzetközi rangú képviselője, aki a nyugatos törekvéseket az avantgárd kísérletek tudatában folytatja. Másfelől értékőrző író, aki óvatosan tekint a radikális modernista regénytechnikára. Az 1990-es évek végén az életmű váratlanul rendkívüli sikereket ér el külföldön, olasz, német, francia, angol és spanyol nyelvterületen, de másutt is. A kései elismerésben, melyet a néhány év alatt eladott több százezer, sőt millió könyvpéldány minden szólamnál kézzelfoghatóbban jelez, minden bizonnyal része volt annak is, hogy egy jelentős vásárlóerővel rendelkező középosztályi olvasóréteg számára revelatívnak tűnt a művek kulturális „üzenete”. A fentebb említett két Márai-kanonból ez az első, amelyben a pátoszt tekintettük, közelítő jellemzésként, a meghatározó minőségnek. Olaszországban (1998) csakúgy, mint Németországban (1999) vagy az Egyesült Királyságban (2001), *A gyertyák csonkig égne*k lett Márai legnépszerűbb s a sajátóban is leginkább méltatott kötete. Márai egyszeriben jelentős írónak bizonyult, s a siker azzal a kísértéssel járt, hogy a külföldi kritikusok könnyű kézzel újrarendezték az irodalom történeti képét, amelyben, mi tagadás, a szerző korábban egyáltalán nem szerepelt.

Márai „felfedezésében” persze külsődleges tényezők is szerepet játszottak: a vágy egy idegen és jelentős kultúra iránt, mely ugyanakkor jól érthető és olvasható, azaz mégis sajátjának bizonyul, távoliságában is. Ez volna a *mi* kultúránk, onnan nézve, *őszereintük*. Könnyű volna azzal elhárítani a kérdés érdemi megfontolását, hogy az elkerülhetetlennek bizonyult félreértések merőben hamis képet festenek rólunk – mégsem célszerű ezt tennünk. Hiszen nemcsak kellemes, de egyenesen vizsgálatra méltó tény, hogy a magyar kultúra e reprezentánsa figyelmet ébresztett s elismerést keltett külföldön: különösen érdemes odafigyelni arra, az értelmezések milyen kontextusokat mozgatnak, kivel és mivel hozzák összefüggésbe a szerzőt és a művet. Márai posztumusz sikere persze együtt járt az író alakjának kissé szépelgő, túlzásoktól sem mentes „megalkotásával”. A közlemények egy részében nyilván az üzleti szempont is szerepet játszott. Ám az ezredfordulós olasz és német, majd angolszász fogadtatás, melyhez utóbb a francia és a spanyol is csatlakozott – de a holland és a finn is megemlíthető, csakúgy, mint a szláv nyelvek (a lengyel különösen gazdag), s a felsorolás még távolról sem teljes –, tehát e valóban széles, nemzetközi fogadtatás arról tanúskodik: minden kiadói hírverésen messze túllépő teret és jelentőséget nyertek az érdek nélküli, őszinte rajongás hullámai. Márait a kritikusok már a modernség nemzetközi klasszikusaival együtt emlegetik. Az elismerő gesztusok között is talán a legszebb volt, amikor a népszerű és tekintélyes „irodalmi pápa”, Marcel Reich-Ranicki a *Das Literarische Quartett* című televíziós műsorban világossá tette: aki nem olvasta *A gyertyák csonkig égne*k című művet, az nem sorolhatja magát a művelt emberek táborába. Nos, a *Die Glut* címmel megjelent könyvből igen

rövid idő alatt ismételt utánnnyomásokat kellett készíteni, s kisvártatva több száz-ezer példányban kelt el.²⁶

A neves író, J. M. Coetzee ugyanakkor a kétségeit hangoztatja a regény angol fordítása²⁷ alkalmából megjelent esszéjében: Márait kismesternek s ódivatú írónak nevezi. A két álláspont élesen szemben áll egymással. Egy magyar irodalmár nyilván hajlamos engedni a kísértésnek, hogy eleve visszautasítsa Coetzee ítéletét, az előbbi javára. Ez azonban nem volna méltányos eljárás. A szerző javára írandó, hogy utánanézett a számára korábban – érthetően – teljességgel ismeretlen író munkásságának. Beszerezte az *Eszter hagyatéka*, az *Egy polgár vallomásai* és a *Föld, föld!*... német kiadásait, s az utóbbi mű – még a sikersorozat előtt készült – angol fordítását is. Kritikai szemléje részben kifejezetten olvasónapló jellegű, s éppenséggel figyelmes olvasásról tanúskodik.²⁸ Kérdés azonban, ez mire elegendő. Vajon milyen feltetelek mellett s milyen mértékben ítéltethető meg nyelvi-poétikai szempontból egy idegen nyelvre átültetett szöveg? A *Föld, föld!*... *Memoirs of Hungary* címmel megjelent változatról Coetzee úgy vélekedik, hogy a fordítás gyöngye angolsággal íródott. Carol Brown Janeway *A gyertyák csonkig égne*k adaptációja kapcsán nem mulasztja el megjegyezni: megkérdőjelezhető eljárás, hogy az *Embers* nem a magyar eredetiből, hanem „másodkézből”, a német kiadásból készült. Mégis ezeket az angol szövegeket idézi, Márai írásmódjáról alkotott véleményét alátámasztandó. A (kissé pontatlanul) „legnépszerűbbként” bemutatott mű, *Az egy polgár vallomásai* szerinte regénynek túlzottan epizodikus és cselekményszegény; emlékiratnak viszont a megfigyeléseiben hiányos, a véleményalkotásában pedig felületes. *A gyertyák csonkig égne*k című művet első olvasatban szemlátomást közhelyesnek találja, e véleményét világossá teszi az a nem is igazán visszafogott szarkazmus, mely a cselekmény ismertetését övezi. Coetzee mindazonáltal azt is jelzi, hogy a könyvnek más, érvényes értelmezési lehetőségei is vannak. Bár fenntartja, hogy a főszereplő, Henrik nézetei közhelyesek a barátságról, szerelemről, hazáról, civilizációról és vadászatról, lehetséges, írja, hogy e nézetek nem a szerző véleményét tükrözik, hanem a visszavonult tábornokét. Ennélfogva a – női tulajdonságokkal is szembeállított – férfierények, a hallgatás, a magány, a titok, a becsület védelme, a hűség az egykori „európai katonai elit” ethoszába zárt lét tulajdonságaiként s nem a regény által képviselt értékrendként tekintendők. Ez az „ironikus olvasati” opció a szöveg inherens sajátosságaként

²⁶ A német nyelvű recepciót áttekinti, s a regényt ennek fényében elemzi SILVIA PETZOLDT: Freundschaft, Liebe und Geheimnis im Roman *Die Glut* – Zur Rezeption Sándor Márais im deutschsprachigen Raum. *Reports Dr. Exner-Kolloquium*, Südsteuropa-Gesellschaft, 2008, 81–94. http://www.sogde.org/wp-content/uploads/2015/05/report_exner_kolloquium_2008.pdf

²⁷ SÁNDOR MÁRAI: *Embers*. New York, 2001, Knopf. Ford. Carol Brown Janeway. További kiadások: New York, 2001, Viking; New York, 2002, Vintage International.

²⁸ J. M. COETZEE: Dupe of History. *The New York Review of Books*, December 20, 2001, 42–46. Kötetben: *Inner Workings. Literary Essays 2000–2005*. New York, 2007, Viking.

kezeli a félrevezetés, megtévesztés (*imposture*) stratégiáját, és voltaképpen szatíráként olvassa a művet, a tábornokot karikatúrának tekintve. Ugyanakkor Coetzee egy másik, szintén érvényes olvasati módról is beszámol. A bezárkózás, a magány, a hallgatás ethosza egy magasabb szinten is szemlélhető, ha komolyan vesszük Márai másutt is kifejtett gondolatait az ember és ember közötti megértés reménytelenségéről, mely nemcsak a kommunikáció elkerülhetetlen csődjét jelenti, de azt is, hogy az individuumnak éppenséggel a centruma a kimondhatatlan titok, mely lényege szerint az igazság megoszthatatlanságát is jelenti. A kimondással a személyiség integritása sérülne. Innen nézvést nem az oldalak sokaságát végigbeszélő Henrik a regény valódi főszereplője, hanem a hallgató Konrád, aki negyven év múltán sem kér bocsánatot, és Krisztina, aki egy bizonyos, immáron a múlt ködébe veszett, drámai nap után a haláláig nem szólt férjéhez, a tábornokhoz.

Coetzee kritikáját nemcsak az időközben Nobel-díjjal kitüntetett szerző tekintélye okán érdemes komolyan megfontolni, de azért is, mert bár szavaiban érzékelhető némi fölény az ismeretlen „kismester” iránt, nyilvánvalóan megkísérli áthidalni azt az általa is érzékelt kulturális távolságot, mely megnehezíti az elolvasott könyvek befogadását. E megértés-igény magyarázza, hogy a *Föld, föld!...*-et becüli a legtöbbször Márai munkái közül, e kevésbé stilizált emlékiratot, melyet a dél-afrikai szerző kimondottan etikai dokumentumként olvas. S bár a Márai-féle szellemi napló és memoár megállapításait általában felületesebbnek érzékeli, komoly érdeklődéssel és elismeréssel nyugtázza azokat a feljegyzéseket, amelyek a polgárság hanyatló, eltűnőben lévő társadalmi osztályának egyszerre öntudatos és önkritikus hitvallását nyújtják. A náciizmussal és a kommunizmussal egyaránt szembeszegülő magatartás nyelvi aktusai jól érthetőek a Coetzee által képviselt akkulturáció, illetve nemzedék platformjáról.

A megértést és félreértést általánosabb érvénnyel, a kultúrák találkozásának szintjén tekintve ugyanakkor arra is magyarázatot találhatunk, miért nem bizonyultak hozzáférhetőnek a jeles bíráló számára az *Egy polgár vallomásai* irodalmi értékei. Megjegyzendő: vitatható, hogy Magyarországon a „legnépszerűbb” könyve lenne ez Márainak. Talán a legjelentősebb, mármint egy bizonyos olvasási pozícióból. Coetzee viszont, egy másik értelmezői helyzetből, az általa egyetlen amerikai úti jegyzet kivételével csupán hallomásból ismert *Naplókat* minősíti, egyébként „magyar konszenzusra” hivatkozva, a legjelentősebbnek. Mindenesetre a legnépszerűbb – de legalábbis az egyik legnépszerűbb – Márai-könyv valójában idehaza is kétségtől kívül *A gyertyák csonkig égne*k.

Az *Egy polgár vallomásai* élettörténeti és történelmi reprezentációs modellje a stilizálásra épül; az irodalmi modernség korábbi fejleményeit fragmentáltságában is összegző, sok tekintetben parodikus poétikája jellegzetesen közép-európai és magyar műveltségi, retorikai képletek megidézésén és kiforgatásán nyugszik. Aligha kétséges, hogy a kritika írója nem észlelte a pátosz és ironia folyton változó összefüggésének azt a játékát, ami egészen más színben tünteti fel a könyvet, mintha valamely

elhibázottan komolykodó, és legfeljebb erőltetetten bohém irományként olvasnánk. A szöveg gazdag rétegzettségére persze Thomas Mann, Franz Kafka, Heinrich Mann, Karl Kraus, André Gide és Aldous Huxley felől is feltárható volna – ehhez azonban nyilvánvalóan nagyobb mérvű bizalom, afféle világirodalmi előzékenység szükségeltetne Márai iránt. Coetzee nem szavazza meg ezt a bizalmat. S bár a német sajtó például Joseph Roth, Stefan Zweig és Robert Musil, valamint történetesen Kafka és Thomas Mann társaságában emlegeti Márait, az efféle névsorokat a bíráló szerzője csupán üzleti hírverésnek tartja.²⁹

A nemzetközi késő-modernség kanonikus „fősodrának” szerzői, James Joyce és Virginia Woolf³⁰ egészen radikálisan alkalmazták a szólamok rétegződésére és egymásba csúsztatására épülő elbeszélésmódot. Márai korai műveiben a tudati reprezentációknak még fontos poétikai szerep jutott, később viszont már nem ezen az úton járt. Ha Coetzee a magyar szerző poétikájának viszonylagos maradiságát emlegeti, épp azon művei alapján vonja le ezt a következtetést, melyek a korábbi kísérletekhez képest kevésbé formabontóak. De nyilvánvalóan nem azért ilyenek, mert az író tájékozatlan vagy naiv volna, hanem mert tudatosan más lehetőségek megalapozásával kísérletezik. Az *igazi* és más művek kettős monologikus szerkezete s – általánosságban – a számos munkában a két főszereplő dialógusát helyettesítő szimmetrikus vagy „féloldalas monológ” (utóbbira *A gyertyák csonkig égne*k a legismertebb példa) a *beszédszólamot* rendeli hozzá a tudati történésekhez.

Márai esztétikailag konzervatív fordulata valójában integratív jellegű: írásmódjába „bedolgozza” a különböző stílusbeli és hangnembeli újításokat, egy olyan nyelviséget kialakítva, melynek retorikája a közlés reflektivitásán nyugszik. A korszak modern irodalmi törekvéseiben általában is jól észlelhető ez a tendencia. A stilizáció Márai-féle eljárása a kifejezés expresszionista-határátlépő jellegének, az érzelmi

²⁹ *A gyertyák csonkig égne*k komparatív szempontú elemzéséhez lásd még SZÁVAI JÁNOS: *A kassai dóm*. Pozsony, 2008, Kalligram.

³⁰ Márai mindkét szerzőt nagyra becsülte. Woolf poétikáját komolyan méltányolta, Joyce írásmódja idegen volt a számára. (Vö. MÁRAI SÁNDOR: *A négy évszak*. Budapest, 2007, Helikon. 162.) A *Work in Progress* kapcsán azt írja, hogy a szerző inkább a szándékával hatott, mint a művével. „Joyce úgy képzelte, hogy robbantani tudja az irodalom összes megegyezéseit és műfajait. [...] A közönségnek ehhez természetesen nincsen semmi köze. Az irodalom mindig ilyen lelkekben készül; sokkal később lesz e reménytelen forradalmakból szabályos műfaj, íróval, olvasóval, bírálattal, fűzött és kötött példányokkal.” MÁRAI SÁNDOR: *A varázsló halála*. In uő: *Ihlet és nemzedék*. Budapest, 1992, Akadémiai Kiadó – Helikon Kiadó. 117–119. I. h., 118. A kérdéshez lásd még FRIED ISTVÁN: Márai Sándor (ön)kanonizációja. *Kalligram*, 2000. május, IX. évf. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2000/IX.-evf.-2000.-majus-100-eve-szueletett-Marai-Sandor/Marai-Sandor-oen-kanonizacioja>

orientációjú közlés tárgyas-kivetítő tendenciáinak relativizálásán alapul.³¹ Az elbeszélő szólam gyakran színpadiassá, monológyszerűvé válik. Az érzelmi motivációjú közlések a személyiség benső titka körül forognak, a beszéd *társaságibb* lesz. A *másik*, az ismerősségében is idegen beszélgetőtárs a *közös* felől szólítható meg, és ez nemcsak a társalgás bizonyos mértékig elkerülhetetlen klisészerűségét jelenti, de azt is, hogy a társadalmi kötöttségek erőteljesebben érvényesülnek a nyelvhasználatban. Márainál a stilizáló elbeszélésmódtól a monológtechnika színháziassága felé vezető út a könnyebb érthetőséget és a gördülékenyebb fordíthatóságot is magával hozza.

³¹ Az expresszionista poétika szemantikai vizsgálatához lásd ARMIN BURKHARDT: Between Poetry and Economy. Metonymy as a Semantic Principle. In *Tropical Truth(s). The Epistemology of Metaphor and other Tropes*. Ed. Armin Burkhardt – Brigitte Nehrlich. Berlin – New York, 2010, De Gruyter. 245–270.

A TÖREDÉK MINT IRODALMI MŰFAJ?

Közismert tény, hogy a töredék a német romantikában a legmagasabb rendű műfaji kategóriává vált. Olyan irodalmi mű volt, amelyben a töredékesség nem sikertelen vagy másodrendű művet, hanem teljes értékű alkotást hozott létre. A romantikus töredék fontos tulajdonsága, hogy nem „véletlenül” fragmentált, hanem tudatos, szándékos szerzői koncepció nyomán vált azzá. Ezenkívül a jénai kör számára a töredék központi fontosságú konkrét és vállalt programmal, ideológiai és esztétikai megalapozottsággal külön műfajként jelent meg. Dolgozatom célja megvizsgálni, hogy a mostani műfajelméletek fókuszában tudunk-e a töredékre mint műfajra tekinteni. Vagyis arra kérdez rá, hogy a XXI. században tudjuk-e ezeket a szövegeket egységként vizsgálni, és ha igen, milyen rendszerben.

Egyetértek Todorov azon állításával, hogy minden „irodalomhoz” tartozó szövegnek, így a töredékes szövegnek is vannak olyan tulajdonságai, amelyek azonosak minden irodalmi szöveg vagy az irodalom kisebb részegységeinek tulajdonságaival.² Az irodalmi művek közös tulajdonságainak – azaz műfaj szerinti – vizsgálata mindig is hatalmas vitákat generált, és ma is ez a helyzet. Gérard Genette az *Introduction à l'architexte* című művében abban látja a műfajok meghatározása körüli vitákat, hogy a műfaj-meghatározásokban keverednek a nyelvészeti kritériumok, a megszólalás módja és a pusztán pragmatikai, társadalmi kritériumok.³ A műnemekbe sorolás tehát igen heterogén jegyek alapján történik, s a műfajelméleti viták is kiemelik e jegyek vitathatóságát, nehezen körülhatárolhatóságát, az irodalmi szövegekkel való tudományos foglalkozás viszont megköveteli valamifajta rendszerezés, illetve rendszerező elvek alkalmazását.

Osztozom Jean-Marie Schaeffer azon gondolatában, miszerint minden szöveg alá van rendelve négy dolognak: minden szöveg egy kommunikációs aktus; van egy

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

² Szerinte éppen ezt nevezzük műfajnak. TZVETAN TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, 2002, Napvilág, 10.

³ GÉRARD GENETTE: *Introduction à l'architexte*. In *Théorie des genres*. Paris, 1986, Seuil, 154.

struktúrája, amelynek kiterjeszthetőek az ad hoc szabályai; más szövegek viszonylatában létezik, vagyis létezik egy hipertextuális dimenziója; legvégül minden szöveg hasonlít más szövegekre.⁴ Jauss szerint is minden mű besorolható valamilyen műfajba, azaz „minden szöveg feltételezi »a műfaji elváráshorizontját«,” vagyis a szöveg olyan szabályszerűségekkel rendelkezik, amelyek segítik az olvasót a tájékozódásban.⁵

Először is megpróbálom definiálni a töredékesség jelenségét. Kiinduló lépésként megkülönböztetem a szándékos töredékességet a töredékben maradt művektől. Míg előbbi egy írásmód, szándékos tevékenység, addig utóbbi a körülmények, a történelem következményeképpen vált töredékessé. Engem elsősorban a szándékos töredékesség érdekel: eszerint a töredék olyan mű, amelyet a szerzője valamilyen oknál fogva nem fejezett be.

Mint már említettem, a töredékességnek valóságos kultusza alakult ki a német romantikában, és az eljövendő legvégső műfaj szinonimája lett, ahol keveredhettek a műnemek, melyek minden műfaj szintézisét adták. A romantika írói egy olyan irodalmi műfajt kívántak létrehozni, amely a klasszicista poétika műfaji tagolásába nem fér bele, és megszünteti a műfajok felosztását. Mint Philippe Lacoue-Labarthe és Jean-Luc Nancy rámutat: úgy tekintettek a töredékre, mint olyan műfajra, mely a romantika megtestesítője, az eredetiségnek a megkülönböztető jegye, „a radikális modernizmus jegye”.⁶

Lacoue-Labarthe és Nancy szerint a romantika töredékének három vonása volt: befejezetlen maradt, több műnem keveredett benne, és egésznek tekintették. Az *Athenaeum* 206. fragmentumában a következő meghatározást olvashatjuk a töredékről: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.”⁷ Ez a mondat a fragmentum paradox helyzetére hívja fel a figyelmet: önálló és mégis függő. Mint Lacoue-Labarthe és Nancy megfigyelte: a töredék a német romantikában elkülönülés, elkülönítés, amely ugyanakkor magában foglalja a teljességet.⁸

Az irodalmi műformák mindig egy konvencióhoz kötődnek. Úgy gondolom, hogy egyetlen mű sem helyezkedhet el a műfajokon kívüli területen, mert minden mű, az is, amelyik tágitani kívánja a műfajok határait, kinyilvánítja viszonyát a műnemekkel szemben. A műfajelméletek olyan rendezőelven nyugszanak, amely az egyes irodalmi szövegeket nem a kor vagy a nemzeti nyelv szerint, hanem a szer-

⁴ JEAN-MARIE SCHAEFFER: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris, 1989, Seuil. 184–185.

⁵ HANS ROBERT JAUSS: *Littérature médiévale et théorie des genres*. In *Théorie des genres*. Paris, 1986, Seuil. 42.

⁶ PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE – JEAN-LUC NANCY: *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris, 1978, Seuil. 58.

⁷ AUGUST WILHELM – FRIEDRICH SCHLEGEL: 206. töredék. Athenäum töredékek. Ford. Tándori Dezső. In *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1980, Gondolat. 301.

⁸ LACOUÉ-LABARTHE–NANCY, i. m., 163.

vezettség vagy struktúra sajátosan irodalmi típusai szerint osztályozza. Minden kritikai és értékelő vizsgálat feltételezi az ilyen struktúrákra való hivatkozást.

Jóllehet az irodalmi szövegek osztályozásának sokféle rendszere létezik, mindmáig hagyományosan a műfajok három nagy osztálya, három „műneme” alakult ki, a líra, dráma, epika felosztás szerint, melyekhez változó kritériumok alapján különféle alosztályok, „műfajok” sorolódnak. A három fő műformát Arisztotelész „az utánpótlás módja” szerint különböztette meg: a lírában a költő saját maga beszél, az epikus költészetben részint a maga személyében beszél, részint alakjait beszélteti, a drámában a költő eltűnik a szereplői mögött. Arisztotelész gondosan differenciálja a kifejezőeszközöket és a műfaj esztétikai célzatának megfelelő jellegzetességeit, azaz műfaji felosztásának alapja mind a művek külső formája, mind pedig azok „belső formája”⁹ (tónus, szándék). Arisztotelésznél a műfaj nemcsak egy megjelölés, egy kategória, hanem egy szubsztancia, amelynek belső célszerűsége van, és organikus egységet ad az egyedi műnek.¹⁰ A görög filozófus szerint, mint minden természeti képződmény, a tragédia is addig fejlődik, míg el nem éri a célját (telosz), amikor természetében benne rejlő lehetőségei megvalósulnak. Bolonyai Gábor értelmezésében a cél „a saját természet elnyerése” azonban nem egy állapot létrejötte, hanem a képződmény beteljesítése.¹¹

A későbbi műfajelméletek is megőrizték ezt a hármas felosztást, csak eltérő módon indokolták a műfaji osztályok létjogosultságát. Jakobson szerint például minden irodalmi alkotást jellemez az úgynevezett domináns elem, ez a mű gyújtópontja, amely irányítja, meghatározza és átalakítja a többi elemét a műnek.¹² Egy másik írásában, az *Éléments de linguistique générale* címűben meg is határozza a három nagy műforma, az epikus költészet, a lírai költészet és a második személyű költészet domináns elemeit. Míg az elsőt a harmadik személy jellemzi, és erős referencialitás, a másodikat az egyes szám első személy és az emotív funkció. A harmadik jakobsoni kategóriára az ún. konatív funkció jellemző.¹³

Bahtyin is a regény formai sajátosságai alapján próbálja a műfaj sajátosságait leírni. Szerinte abban tér el a többi műnemtől, hogy sokstílusú, többszólamú, több

⁹ A kifejezést René Wellektől és Austin Warrentől kölcsönöztem, akik szintén az irodalmi műfajok meghatározására használják. RENÉ WELLEK – AUSTIN WARREN: *Az irodalom elmélete*. Ford. Szili József. Budapest, 2002, Osiris. 238.

¹⁰ Arisztotelész, amikor a tragédia történetét vázolja fel, így kommentálja a műfaj létrejöttét: „sok változáson átmenve a tragédia megállapodott, minthogy elnyerte önnön természetét.” ARISZTOTELÉSZ: *Poétika és más költészettani írások*. 49a. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, 1997, PannonKlett. 29, 31.

¹¹ BOLONYAI GÁBOR: *Jegyzetek Arisztotelész Poétika című művéhez*. Uo., 30.

¹² ROMAN JAKOBSON: A domináns elem. In uő: *A költészet grammatikája*. Ford. Albert Sándor. Budapest, 1982, Gondolat. 16.

¹³ ROMAN JAKOBSON: *Essais de linguistique générale*. Paris, 1963, Minuit. 219.

nyelvi réteget foglal magában.¹⁴ Pierre Larthomas is úgy gondolja, hogy minden irodalmi műfaj eltérően használja a nyelvet.¹⁵ A *Le langage dramatique* című munkájában tovább árnyalja véleményét, és azt állítja, hogy minden irodalmi műfaj másfajta időbeliséget használ. Így szerinte létezik a drámai és regénybeli idő.¹⁶

Jól látható, hogy milyen nehézséget jelent a műfaji besorolás a fragmentum esetében, ha olyan műfajelméletben gondolkodunk, amely nyelvi, stilisztikai szempontból különíti el az egyes műveket. Amiatt, hogy ennyire eltérő formájú szövegeknél találkozhatunk a töredékességgel, szinte elképzelhetetlen, hogy a töredékes vers, regény, dráma vagy az aforizma egy irodalmi családba tartozzon.

Azonban a töredékes szövegeknek is vannak formai sajátosságai: a fragmentum a megjelenés módjában olvashatóvá és láthatóvá tesz egy „szövegtárgyat”. Olyan szövegforma, amely magában foglal egy bizonyos kapcsolatot az olvasóval. Ez nem azt jelenti, hogy magában foglalja az olvasás aktusát. Legpontosabban Barthes szavaival tudnánk leírni: a töredékes szöveg „választ ki engem láthatatlan szűrők, szelekciós fogások egész rendszerén keresztül: a szókincs, a hivatkozások, az olvashatóság stb., és beleveszve a szöveg közegébe”.¹⁷ A töredék tehát nemcsak a nyelv által létezik, hanem jelentését kiegészítik a tipográfiai jelek és a fehér lap, a csend. A hiányt, a lezáratlanságot az írók sokféleképpen kifejezhetik, legtöbbször a kipontozást, a fehér szóközöket, a gondolatjel-megsokszorozást használják.

Mielőtt folytatnák a kutakodást abban az irányban, hogy lehet-e önálló irodalmi műfaj a töredék, vegyük szemügyre, hogyan viselkedik mint egy bizonyos irodalmi műfaj töredéke, azaz mint egy irodalmi műfaj kiegészítő eleme, mint szinekdochéja egy másik szövegnek. Vagyis feltételezem, hogy a töredék annak a szövegnek a műfajához tartozik, amelyiknek a része.

Erről az esetről Heynelds a következőt mondja: „A szaggatott szöveg megbontja a műfajt, és így olvastatja magát.”¹⁸ Vagyis nem új műfajként jelenik meg, hanem csak provokálja a meglévő műfajhatárokat. Jean-Marie Schaeffer Heyneldshez hasonló következtetésre jut, amikor a töredékesség műfajiságának a kérdését feszegeti: „Ha egy írás töredékes, a töredékesség magára az írás aktusára utal: így a Szűk kapu

¹⁴ MIHAIL MIHAJLOVICS BAHTYIN: A szó a költészetben és a prózában. In *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, 1979, Gondolat. 175.

¹⁵ PIERRE LARTHOMAS: La notion de genre littéraire en stylistique. *Le Français Moderne*, 1964/3, 188.

¹⁶ PIERRE LARTHOMAS: *Le langage dramatique*. Paris, 1972, Colin. 147.

¹⁷ Jegyezzük meg, hogy Barthes ezen a szöveghelyen nem a töredékes szövegről beszél, hanem általában az olvasó és a szöveg kapcsolatát jellemzi. ROLAND BARTHES: A szöveg öröme. Ford. Mihancsik Zsófia. In uő: *A szöveg öröme*. Budapest, 1996, Osiris. 90.

¹⁸ RALPH HEYNELDS: *La pensée fragmentée, discontinuité formelle et question du sens*. Pascal, Diderot, Hölderlin et la modernité. Liège, 1986, Mardaga. 18.

című regényben [André Gide] a levelek nagy többsége csak részben reprodukált, így a kérdéses szöveg minden egyes alkalommal magának a levelezés kommunikációjának a szemléltetése.¹⁹ Ebben az idézetben a műfaj meghatározása nagyon pontos, de értjük a tétjét: létezik egy műfaj töredéke, de nincs olyan irodalmi műfaj, hogy töredék. Vannak színházi töredékek, szövegdarabok, aprócska költemények. Ezekben az esetekben a töredék a szöveg állapotára utal, mely szöveg egy műfajhoz tartozik.

Most nézzük meg, hogy ha a töredékes szöveg besorolható egy irodalmi műfajba, akkor magán viseli-e e műfaj sajátosságait? Másképpen fogalmazva: ha töredék egy műfajjal rendelkező szövegnek, milyen műfaji tulajdonságokkal bír? Nelson Goodman egy tanulmányában pontosan rámutat ennek a helyzetnek a kétértelműségére. Goodman párhuzamot von a szövetminta és az irodalmi töredék között. Szerinte a szövetdarab nem teljesen ugyanazokat a tulajdonságokat hordozza, mint a szövet, amelyből kiszabták. Csak bizonyos tulajdonságok birtokosa, melyek a körülményektől is függenek. Így ha a töredék szilánkjá valamely irodalmi műfajnak, nem lehet ebből meghatározni irodalmi műfaját, és a töredék jellegéről sem lehet következtetéseket levonni.²⁰ Továbbgondolva Goodman teóriáját, elmondhatjuk, hogy a töredék nem hasonlít egyetlen műfajra sem, ugyanakkor határozottan létezik és működik mint irodalmi szöveg. Talán ez a többlet, ez az egyedisége az, ami arra ösztökél, hogy műfajként kezeljük.

Novalis úgy gondolta, hogy a fragmentum egy kommunikációs forma.²¹ Vagyis a töredék nem valamiféle véletlen vagy szerencsétlenség következtében alakul ki (pusztulás, tehetetlenség, halál), hanem „szándékos elhatározás következtében, így vállalva vagy átalakítva a véletlenszerű és önkéntelen fragmentáltságot”.²² Meggyőződésem, hogy ennek a szándékos kommunikációs formának fontos részét képezik a tipográfiai jelek és a fehér lap, melyek nélkülözhetetlen elemei annak a szemantikai és diszkurzív színpadtechnikának, amely felforgatja, átalakítja a jelentést.²³ A töredékes művek, legyen szó megjelenési formájában regényről vagy lírai költsészetről, olvashatóvá és láthatóvá tesznek egy szövegtárgyat.

A műfajelméletek nem foglalkoznak az irodalmi művek tipográfiájával, viszont sok elméleti írás tárgyalja a szöveg műfajának hatását a befogadóra. Jean-Marie Schaefferrel együtt úgy vélem, hogy az irodalmi műfajként attól a pillanattól létezik, amikor azonosítják egy műfaj kategóriával, vagyis amikor kommunikációs rendel-

¹⁹ JEAN-MARIE SCHAEFFER: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Ford. B. M. Paris, 1989, Seuil. 162.

²⁰ NELSON GOODMAN: *Quand y a-t-il art. In Esthétique et Poétique.* Szerk. Gérard Genette – Timothy Binkley. Paris, 1992, Seuil. 75–76.

²¹ Lásd CHRISTIAN GODIN: *La totalité.* Seyssel, 1997, Editions Champ Vallon. 118.

²² LACQUE-LABARTHE-NANCY, i. m., 60. Ford. B. M.

²³ Hélène Surjus szerint a kurzív írásmód, a két vagy több pont, a zárójel, az idézőjelek megváltoztatják a hagyományos olvasást, olyanok, mint a forgalmi jelek. (HÉLÈNE SURJUS: *Roland Barthes et la scène de l'écriture: vers le fragment.* Bordeaux, 1993, LAPRIL. 25.)

tetése van:²⁴ a műfaji megnevezés segítség a befogadónak, hogy a művet kontextusba helyezze, ahol az egyéni jelentésekre tesz szert. Mint Rick Altman bemutatta, a műfajiság egy kommunikációs csatorna a szöveglétrehozó és a befogadó között, azaz biztosítja a befogadhatóságát.²⁵

Schaeffer *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* című könyvében úgy jelenik meg az irodalmi műfaj, mint egy összetett szemantikai aktus, amely két fő alkotóelemből áll. Egyrészt van az úgynevezett „kommunikációs kerete”, amely magában foglalja a kijelentés aktusának [énonciation] legfőbb részeit. Idetartozik a kibocsátó, a befogadó szintje és beszédaktus jellege. Másik fő alkotóeleme a diszkurzív aktus megvalósulása, ami Schaeffer rendszerében a kijelentés [énoncé] tartalma, a szöveg szemantikai és szintaktikai szintjét foglalja magában. Idetartozik a szöveg ritmusa és prozódiaja is.²⁶ Schaeffer könyvében arra a következtetésre jut, hogy az irodalmi műfaj nem közös tulajdonságokkal rendelkező szövegek csoportja, hanem négy műfaji eshetőség megvalósulása: „a műfaji logika nem egy, hanem több: a szövegek műfaji besorolása mást jelent aszerint, hogy a műfaji kritérium szemléltetése-e egy tulajdonságnak, egy szabályrendszer követése-e, vagy genealógiai, illetve analógiás kapcsolat”.²⁷

Schaeffer kétpólusú rendszerében (kijelentés aktusa/kijelentés) két nagy műfaji logikát különböztet meg: az egyik a „szemléltetés”, aminek szerinte a legjobb műfaji példája az elbeszélés, a másik a „hangnemváltás”, amelyre a szonett a legjobb példa. Úgy gondolja, hogy a hangnemváltás három módon történhet. Egyrészt egy szabályrendszer alkalmazásával, amit Schaeffer „hangnemváltás-alkalmazásnak” nevez. Másrészt lehet „architextuális hangnemváltás”, mely genealógiás besorolást ad. Végül létezik egy hasonlóság alapján történő hangnemváltás, ami analogikus kapcsolatot hoz létre.²⁸

Végül Schaeffer könyvének tanulmányunk szempontjából a legfontosabb gondolata, hogy a műfajok a történelem során, az „újrakontextualizálásnak” köszönhetően, újra- vagy átalakulhatnak.²⁹ Például a regény műfajának fejlődéstörténetében az *Odüsszeiában* észlelünk regényszerű vonásokat, így a mű elváll az *Iliásztól*, amely ennél fogva sokkal erőteljesebben képviseli az eposzi műfaj sajátosságait. Schaeffer szerint az irodalmi műfajok nem annyira „poliszemikusak” vagy „állandóak” hanem képesek dekontextualizálódni és újrakontextualizálódni, ami minden kommunikációs aktus sajátja.

²⁴ SCHAEFFER, i. m., 91.

²⁵ RICK ALTMAN: *La comédie musicale hollywoodienne*. Paris, 1992, Armand Colin. 15.

²⁶ SCHAEFFER, i. m., 116.

²⁷ Uo., 181. Ford. B. M.

²⁸ Uo.

²⁹ Ez az elgondolás Arthur C. Danto elméletére épül: „visszaható erejű gyarapodása az entitásoknak”. (ARTHUR C. DANTO: *The Artworld*. Idézi uo., 143.)

Eliot valami hasonlóról beszél *Hagyomány és egyéniség* (1917) című esszéjében. Szerinte minden újító mű átalakítja a korábbi rendszert: „A már meglévő műemlékek egymás között ideális rendet alkotnak, ezt a rendet módosítja, ha új (igazában új) műalkotás iktatódik soraik közé. A meglévő rend persze tökéletes az új mű betörése előtt; hogy ez a rend tovább is fennmaradhasson (az újdonság beleavatkozása után), ezt az egész régi rendet, ha csak gyér »retusálásokkal« is, meg kell változtatni; ezáltal minden egyes műalkotás viszonya, aránya, értéke az egész eddigi rendhez viszonyítva más lesz; éppen ebben áll régi és új összjátéka”.³⁰

A töredékesség műfaját ezzel „a visszaható dinamikájú” műfajelgondolással tudjuk a legjobban leírni,³¹ amely úgy gondolja, hogy a művek műfajisága folyamatosan megváltozik a műfajok újrakontextualizálódása következtében. A töredék így kapcsolatba hozható Sterne vagy Nodier tipográfiai törekvéseivel vagy Mallarmé *Kockadobás* című versével.

Christopher Strathman szerint Sterne *Tristram Shandyja* hatékonyan bontja fel a forma és a tartalom megkülönböztetésén alapuló arisztotelészi poétikát, olyan nyelvészeti anarchiát mutatva be, amely lehetővé teszi, hogy a regényt a Schlegel által romantikus költészetnek vagy „romantikus műfajnak” hívott jelenség kiindulópontjának tekinthessük. Strathman szerint a regény úgy szünteti meg a határvonalat a latin, a beszélt mindennapi nyelv, a magas, a köznapi és az alantas angol stílus, a vallásos és szekuláris szöveg között, hogy azzal olyan szövegtestet alakít, amely minden másnál erősebb hatást gyakorolhatott a schlegeli értelemben vett romantikus töredék létrejöttére.³²

Az elmúlt években a romantika-központú fragmentumkutatás kiegészítéseként számos más szerző is felhívta arra a figyelmet, hogy hiba lenne a töredékre kizárólag a romantika találmányaként és újításaként tekinteni. Elizabeth Wanning Harries például úgy gondolja, hogy a romantikus fragmentum egy olyan – hat évszázada élő – kevert műfaj egyik megtestesülése, amelynek eredete egészen Francesco Petrarcaig nyúlik vissza.³³ Petrarca *Daloskönyve* 366 költeményből áll, s ugyan a ciklusra jobbra úgy tekintünk, mint szigorúan szabálykövető darabokra, a mű eredeti címe *Rerum vulgarium fragmenta*, azaz *Népszerűen írt dolgok töredékei* volt. Harries azt állítja, hogy a szétszórás, a töredékesség és a rész-egész viszony feszültsége alapvető jelentésalkotó elemmé válik Petrarcánál. Ebben a vonatkoztatási rendszerben

³⁰ THOMAS STEARNS ELIOT: *Hagyomány és egyéniség*. Ford. Szentkuthy Miklós. In *Hagyomány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai*. Budapest, 1967, Európa. 558.

³¹ SCHAEFFER, i. m., 143.

³² CHRISTOPHER A. STRATHMAN: *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*. Albany, 2006, SUNY Press. 2.

³³ ELIZABETH WANNING HARRIES: *The Unfinished Manner: Essays on the Fragment in the Later Eighteenth Century*. Charlottesville–London, 1994, Virginia University Press. 12–34.

tehát a kora reneszánsz volt az első olyan korszak, amelyben megfigyelhető az előre eltervezett töredék térnyerése.

Az irodalomtörténészek a romantikus fragmentum előzményeiként (vagy rokonaiként) tartják számon az aforizmat is. Az aforizma ugyanis a XVII–XVIII. századi szalonkultúrában olyan eljárás volt, amely rövid, olykor csonkolt vagy hiányos megnyilatkozásban komplex tanulságot közvetített.³⁴ Ez a két példa is jól mutatja, hogy egy új formáról, jelen esetben a fragmentumról való töprengés hogyan kontextualizálja újra a korábbi műformákat.

Françoise Susini-Anastopoulos *L'écriture fragmentaire (Définitions et enjeux)* [Töredékes írás (Definíciók és tételek)] című művében a töredék ellenirodalmi műfajként jelenik meg. Szerinte a fragmentum gyakran íródik a regény ellenében, azaz a regény gyakran íródik töredékesen. Úgy jelenik meg a töredék, mint a regény természetes ellensége, legfőbb ellenpontja: „A játékok közül, amit a töredék a többi irodalmi formával játszik, legproblematisabb és legmakacsabb kétségtelenül a regénnyel folytatott vita. A töredékgyűjtemények nagyon gyakran tűnnek regényeknek, könyveknek a könyvben, vagy még inkább olyan felsőbbrendű könyvnek vagy meta-könyvnek, ami elveszett vagy eltávolították, de soha sem felejtődött el, így feltehető, hogy a töredékek a szerző tudatalattijában regényszerűek.”³⁵

Mielőtt úgy tűnne, hogy a töredék műfaját a regény ellenműfajaként kívánnám bemutatni, ki kell jelenteni, hogy sokkal összetettebb a két műfaj viszonya, mint gondolnánk. A fent említett Susini-Anastopoulos is hosszan beszél erről könyvében. Szerinte a töredéknek kiterjedéséből kifolyólag nincs ideje és tere, hogy történeteket meséljen, vagy ha igen, akkor túllép műfaján, ezért az anekdota, a mini szövegek műfaja felé törekszik, ami még inkább megnehezíti a definiálását. Susini-Anastopoulos úgy gondolja, hogy a szövegmenyiség elhanyagolható, mert sokkal fontosabb a regény és a töredék találkozásának a forgatókönyve.

Szerinte a regény és a töredék találkozásának három lehetséges esetét különböztethetjük meg. Az első a regényt megelőző töredék, eszerint a töredék a regény előszövege vagy nem szándékosan félbemaradt vázlata, így utópikus formáját jelzi egy másik szövegnek.³⁶ A második lehetséges viszony a regény romjain felépülő töredékesség. Ilyenkor Susini-Anastopoulos szerint az író tudatosan törekszik a töredékességre, mert képtelen befejezni a regényt, mert tudatában van a regény

³⁴ Lásd Pascal Quignard Jean de La Bruyère könyvét: PASCAL QUIGNARD: *Une gène technique à l'égard des fragments*. Saint Clément de Rivière, 1986, Fata Morgana; lásd Roland Bartses írását La Rochefoucauld-ról. ROLAND BARTHE: La Rochefoucauld: « Réflexions ou Sentences et Maximes ». In uő: *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris, 1972, Seuil. 69–88.

³⁵ FRANÇOISE SUSINI-ANASTOPOULOS: *L'Écriture fragmentaire: définitions et enjeux*. Paris, 1997, Presses Universitaires de France. 76.

³⁶ Uo., 80.

műfajának válságával. Ebben az esetben a töredék kétszeres bukás.³⁷ A harmadik kapcsolat a regényes töredék, amely Barthes nevéhez kötődik, aki kereste azt a formát, ami más, mint a regény, de felvállalja a regényszerűséget.³⁸

Meglátásom szerint a töredék konkurenciája egy létező műfajjal az első lépés lehet, hogy elérje az irodalmi mű státuszát. Látszik az is, hogy a fragmentum ellenáll, megőrzi egyediségét, ami lehetővé teszi, hogy nem lesz része a regénynek, hanem ott marad a bejáratánál. A töredéknek erről a jellegzetességéről a következőt mondja Gérard Genette a *Frontières du récit* című írásában: „Azzal, hogy a töredék lemond az elbeszélésről, lemond az irodalmi létről, a töredék szerzői csatlakoznak az irodalomból kizártak köréhez, akiknek a művei nem elbeszéléssel vagy egy színpadi cselekménnyel utánoznak, hanem egyszerűen saját magukról megnyilatkozó szövegek. [...] Ezt a furcsa helyzetet magyarázza a töredékes írás bizonytalansága és viszontagsága. [...] Amikor világosan felidézi a regényszerűséget, akkor fenyegeti és visszaszerzi a töredékességét. Amikor elveti a regényszerűséget, mert elavult, ebből ambivalens hasznot merít. [A regény és töredék] furcsa feszültségének tehát két lényeges változata van. Az első változatban a töredék és a regény egyforma értékű, abban a pillanatban, amikor a töredék elsődlegessé válik, csak nyomokban találjuk a regényszerűt. Így a regény műfaja csak nosztalgia lesz. [...] A második esetben a töredékesség az elbukott regény romjain születik és kényszeríti a szerzőt zsákutcába. A szerző ellenérzéssel van a regény iránt, megveti a hosszú, fiktív és leíró műformát, és igyekszik meggyógyítani magát a teremtői és utánzó illúzióból rövid és leírás nélküli formákkal.”³⁹ Ez a magatartásforma jellemzi Genette szerint a kortárs regény válságát. Ebben az utolsó esetben a töredék csodafegyver a regényellenes ideológia szolgálatában.

Genette, illetve Susini-Anastopoulos felfogásában a töredék úgy jelenik meg, mint egy ellenműfaj. Ezzel szemben a jénai romantikusok, amikor a töredékességről beszéltek, a műfajok keveredését látták benne, minden műforma szintézisét. Ha meg akarjuk őrizni a fragmentum ellenműfaj státuszát is, és azt a jellemzőjét, hogy a műfajokat képes szintetizálni, célszerű olyan műfajokhoz hasonlítani, amelyek elbizonyították a klasszikus műfajok határait, azaz prózavershez, költői regényhez, elbeszélő költeményhez stb.

A töredék tehát, legyen szó költeményről vagy prózáról, olyan szövegforma, amely magában foglal egy bizonyos kapcsolatot az olvasóval. Ez azt jelenti, hogy hozzátartozik egy olvasási stratégia is. A töredék fontos tulajdonsága az önreflexió, az a mód, ahogyan figyelmünket (s ezáltal az olvasó figyelmét) önmagára, a formára, a műfajra, a művészi kifejezőmódra irányítja. Ezt a töredék a tipográfiai jelekkel és a fehér lappal képes megtenni. Ezért lehetséges, hogy szövegformája vagy

³⁷ Uo., 85.

³⁸ Uo., 96.

³⁹ GÉRARD GENETTE: *Frontières du récit*. In uő: *Figures II*. Ford. B. M. Paris, 1969, Seuil. 61–62.

„alakzatai”⁴⁰ közelíthetők Sterne és Nodier szövegeihez is. A hiány, a lezáratlanság érzékeltetésére Illyés Gyula⁴¹ a kipontozást, a gondolatjel-megsokszorozást használja. Roland Barthes pedig fehér szóközökkel, sorközökkel jelzi a fragmentáltságot a *Beszédtöredék a szerelemről* című könyvében.⁴²

Jean Baudrillard szerint is fontos eleme a töredéknek a csend. A töredékes szöveg és a csend kapcsolatát a következő módon definiálja: „Meggyőződésem szerint a fotó ugyanabban a kivételes helyzetben van, mint a töredék, nem csupán a kivágás miatt, de a csönd, a mozdulatlanság szempontjából is. Mind a fotó, mind a fragmentum kapcsolatban áll egy várakozással, valamivel, ami nincs tisztázva, ami nincs ott, de mégis ott van [...]. A töredék szó szerint megfejtésre vár, jelen van, ez minden, mint egy tárgy [...]. A fragmentum olyan, mint minden tárgy, megfejthetetlen, kimeríthetetlen a gondolkodás számára.”⁴³ Baudrillard szerint minden töredék magában hordozza a ki nem mondottat, a kihagyott részt.

A töredékes szöveg értelmezésem szerint a barthes-i „scriptible” (írható) szöveg kategóriájának feleltethető meg. Ez a fajta textus az olvasható szöveggel ellentétben (lisible) sokkal komplexebb tevékenységet követel meg a befogadójától. Az olvasható szöveg esetében az olvasó nem érzi magát kényelmetlenül. Az olvasható szöveg lineáris olvasást kíván, van eleje, közepe és vége. Az írható szöveg viszont a befogadó számára produktív feladat, nem lehet követni, csak művelni; az írható szöveg mi magunk vagyunk, mint az írás aktusa. Az írható szöveget már nem lehet olvasni, azt újraírni kell, azaz az olvasás aktusa nem követ, hanem teremt.

A töredékesség alighanem ugyanazt a hatást éri el, mint a már említett prózavers. Todorov szerint a befogadói várakozás és a szöveg tényleges műfaji jellemzője közötti ellentmondás, pontosabban paradoxon képezi minden prózaköltemény struktúráját.⁴⁴ A töredékes szöveg is állandóan eltávolodik az olvasás során a befogadó elvárási horizontjától. Nevezhetjük ezt a távolságot az elvárási horizont és a ténylegesen megismert mű közötti esztétikai distanciának.⁴⁵ Bár hozzá kell tenni,

⁴⁰ Barthes így nevezi a *Beszédtöredék a szerelemről* című művének építőelemeit. ROLAND BARTHES: *Beszédtöredék a szerelemről*. Ford. Albert Sándor. Budapest, 1997, Atlantisz. 15.

⁴¹ Illyés Gyula nem csak az *Abbahagyott versek* (1949) című kötetben él a töredékes formával. Az első kötetében, a *Nehéz földben* (1928) megjelent *Novemberi ég alatt* című vers is tartalmaz két egymás utáni gondolatjelet, ami a töredékesség jele.

⁴² ROLAND BARTHES: *Beszédtöredék a szerelemről*. Ford. Albert Sándor. Budapest, 1997, Atlantisz.

⁴³ JEAN BAUDRILLARD: *D'un fragment à l'autre*. Ford. B. M. Paris, 2001, Albin Michel. 51.

⁴⁴ TZVETAN TODOROV: La poésie sans vers. In uő: *La Notion de la Littérature* Paris. Paris, 1987, Seuil. 66–84.

⁴⁵ „Esztétikai distanciának nevezzük azt a távolságot, amely egy eleve adott elvárási horizont és egy újonnan megjelenő olyan mű között feszül, amelynek fogadtatása az ismert tapasztalatok tagadása vagy először kimondott dolgok tudatosítása révén »horizontváltást« hozhat létre”. HANS ROBERT JAUSS: *Recepcióelmélet-esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 1997, Osiris. 55.

hogy a jaussi horizontváltás a töredék esetében nem történik meg, ugyanis az esztétikai implikáció és distancia minden egyes újabb töredékes mű esetében megjelenik, legalábbis amíg az irodalmi hagyományban tovább él a képzet, hogy az alkotás elfogadott mintája a befejezettség.⁴⁶

Összegzőképpen elmondható, hogy a töredékes líra vagy a töredékes regény felfoghatóak úgy, mint alműfajok abban az esetben, ha nem korlátozzuk a lehetséges műfajok számát, és elfogadjuk, hogy az irodalomtörténet során a hagyományos műfajok keveredésével vagy más befogadói magatartást igénylő formák megjelenésével új műfajok jöttek létre, és ezek átrendezhetik a korábbi műfaji meghatározásokat. A műnem nem tekinthető szabályok vagy műfajok zárt rendszerének, amelyek más műnemektől teljesen idegenek. Mint láttuk, a statikus műfajfelfogásokban a töredék mint esetleges műforma jelent meg, amelynek lehetősége volt, hogy ilyen vagy olyan műformává váljon. A műnem fogalmának tág, Jean-Marie Schaefferre vagy Jaussra jellemző elgondolásában, úgy vélem, nem merül fel a műnemek közötti műfajiság problémája. A töredék azzal, hogy a befogadáshoz sorolódik, úgynevezett „cselekvő műfajjá” alakul, amit az olvasó úgy érzékel, mint a szöveg praktikus kísérletét, és nem a műfaj funkcionális megfontolását.

⁴⁶ Lásd PAUL RICEUR: *Temps et récit. T. II.* Paris, 1984, Seuil. 41.

„EL LEHET BESZÉLNI AZ IDŐT,
MAGÁT AZ IDŐT,
CSAK AZ IDŐT ÖNMAGÁBAN VÉVE?”¹

„Nem – felel *A varázshegy* elbeszélője –, ez igazán hóbortos vállalkozás volna! Egy elbeszélést, mely ekképpen szólna: »Múlt az idő, rohant, száguldott, elfolyt az idő« – és így tovább –, ezt ép ésszel senki sem nevezné elbeszélésnek. Ez olyan lenne, mintha valaki tébolyult módon egy óra hosszat tartaná ki egyazon hangot, egyazon akkordot, és ezt zenének mondaná.”² Mégis, mikor amerikai tartózkodása során felkérték a szerzőt, hogy beszéljen a hallgatónak a már tananyagnak számító művéről, akkor azt Thomas Mann mint időregényt vezette fel. „Kettős értelemben is időregény ez: először történelmileg, amennyiben megkísérli felvázolni egy kor, a háború előtti Európa korának benső képét, aztán azért is, mert tárgya *maga a tiszta idő*, s ezt nemcsak mint hőse tapasztalatát, hanem *önmagában és önmagáért* is tárgyalja.”³

Jóllehet, kezdetben nem ilyen szövegre törekedett, és arról is beszámol, hogy a készülő szöveg akarata miként érvényesülhet a kezdeti szerzői szándékkal szemben: „csupán a *Halál Velencében* humoros ellenpárjának [...]. Szatírtájtéknak képzeltem el [...]. Nemsokára azonban már elfogott valami titkos sejtelem az elbeszélés kiterjedésének veszélyeiről, éreztem, az anyag hajlamos rá, hogy jelentőssé és gondolatilag parttalanná váljék.”⁴ Ennek ellenére a fenti idézetekből jól látható, hogy a regénykoncepción belül valami szilárdan tartotta magát, nem tágitott, ugyanis az idő magánvalóságának, az időnek mint olyannak a kitüntetettségeről, a regényben elfoglalt központi helyzetéről szóló gondolat mit sem változott a szerzőben a mű megírása és az arról tartott előadása között.

¹ THOMAS MANN: *A varázshegy*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1969, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 6./ II. 276. (Kiemelések tőlem.)

² Uo.

³ THOMAS MANN: Bevezetés „A varázshegy” olvasásához. In *Válogatott tanulmányok*. Ford. Szabó Ede. Budapest, 1970, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 11./ II. 552. (Kiemelések tőlem.)

⁴ Uo., 547–548.

Erre a változatlanságra fonák módon – mert az előadást Thomas Mann válogatott tanulmányait közlő kötetbe helyezték el, egy tanulmányban pedig azt hihetnénk, hogy arról írnak, amit tudnak vagy tudni vélnek – nem az időről tett konkrét megállapításából, nem valami egzakt tudás kifejtéséből következtethetünk. Sőt, épp ennek hiányából lesz ily szembetűnő. A meghatározhatatlanság, melyet a szerző nem tud – vagy nem érdeke és így nem akar – feloldani, átítatja minden, az időről tett kijelentését: *az idő maga, csak önmaga, önmagáért, maga a tiszta idő* stb. Ez a kizárólagosság, ez a redukció az árulkodó, mintha egyszerre fejezne ki két egymással gyanúsán ellentétes állapotot. Egyrészt felfogható a definiálásra képtelen tehetetlenség nyelvi szimptomájaként, másrészt mintha máris oly átláthatatlanul nagy mértékű információ állna rendelkezésünkre az időről, hogy muszáj volna szűkíteni a fogalomkört. Valójában azonban nem kapunk semmi kézzelfoghatót, csupán a téma kitüntettségével és elbeszélhetőségének kérdésével, a megírásra való igénnyel találkozunk, ami természetesen most nem mint hiányosság említendő. Ez egy komoly filozófiai probléma, mely Thomas Mann-nál központi helyet foglalt el, és egy monumentális műben vállalta magára körbejárásának gondjait. Sokkal inkább hangsúlyozza mindez, hogy ugyanabból a veszélyes és kockázatos pozícióból rugaszkodott neki a feladatnak, mint a regény által gyakran parafrázelt Szent Ágoston, aki a *Vallomás*okban először felteszi magának a kérdést, hogy „mi az idő?“, majd rögtön kijelenti, hogy különösen akkor nem tudja a választ, ha felteszik ezt a kérdést.⁵

Miért a regény – kérdezhetjük joggal –, miért éppen ez a műfaj mint kifejezés-mód ad otthont a szerző kérdésfeltevésének? Pláne egy olyan mű esetében, melyben tobzódnak az olyfajta témák, mint a fiziológia, a lét és halál, a humanizmus, a szabad akarat kérdése, az európai kultúra sorsa és egyéb komoly filozófiai fejtegetések, melyek adekvát tárgyalására inkább tűnhet megfelelőnek a tudomány nyelve. Természetesen a kérdést már megválaszolta a regényelméleti szakirodalom: a poétikai és retorikai eljárasmódok kimeríthetetlen tárháza, a beszélőtől való távolságtartás, több nézőpont egyidejű érvényesítése vagy éppen kifigurázása stb. és persze stílusok, beszédmódok ütköztetése, a szöveg dialogikussága miatt.⁶ Egy műfaj sem volna képes a felsoroltakat oly szabadsággal mozgósítani, mint a regény, így a következőkben azt vizsgálom, milyen, az idő témáját érintő beszédmódok/olvasatok/szempon-tok érvényesülnek a szövegben.

„...voltaképp az alapélmény – a szerző saját tapasztalatának pontos átruházása hőisére: tudniillik a síkföldről jött, kívülálló vendég megvizsgálása, amiből kiderül, hogy ő maga is beteg [...], amely, hogyha Hans Castorp lettem volna, talán más fordulatot ad egész életemnek. Az orvos biztosított róla, hogy nagyon okosan tenném, ha fél évig kezelteném magamat odafönn, s ha követtem volna tanácsát, ki tudja,

⁵ AURELIUS AUGUSTINUS: *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest, 1982, Gondolat. 358–359.

⁶ Lásd M. M. BAHTYIN: A regény nyelv előttörténetéhez. In uő: *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, 1976, Gondolat. 217–257.

talán még mindig ott feküdnek. Én azonban inkább *A varázshegy*-et írtam meg”.⁷ Az idézetben elhangzik a legfontosabb szempont, melyet az olvasónak *A varázshegy* szereplőivel, de főleg Hans Castorppal szemben állandó jelleggel érvényesítenie kell, tudniillik a szerzői tapasztalat szereplőre való átruházása. Ez az eljárás teszi ugyanis lehetővé, hogy a narrátor és a szereplők gondolatainak, valamint a szereplők közti viták témájának határai összemosódjanak. Ahhoz viszont, hogy egy dolog a szereplő mint személy számára tapasztalatként érvényesüljön, nem elég, ha a szereplő pusztán tud e dologról. Hans életének történetében az idő kérdésének úgy kell megjelennie, mint előre nem látható problémák forrásának, melyek mégis szükségszerűen következnek a főhős idővel való konfrontációjából. Ezzel kész is a fejlődésregény alapszituációja az idő témájának vonatkozásában, vagyis az ágostoni nemtudás pozíciója. Hans Castorp ugyanis egy üres lap, egy érdekesnek egyáltalán nem mondható alak, aki ráadásul teljességgel közömbös az intellektuális vagy – ahogy az elbeszélő mondja – a magasabb röptű témák iránt, olyasvalaki, aki majd a szöveg előrehaladtával szépen beletanul a szerepébe.

Hogy mi a szerepe? Ürügy a beszédre. A szerző időről való írásigényének alakzata. Erre nemcsak azért következtethetünk, mert maga Thomas Mann említi tapasztalatának átruházását, hanem mert az átruházás intencióját átviszi a regény elbeszélőjére is. Gyakran él azon jogával, hogy Hans szólamát megszakítva betolakodjon a szereplő személyes történetének folyásába, hogy saját narrátori hangján kitérőt tegyen az időről, az időérzékről, a tér-idő problémáról, majd e kitérő végén, utólagosan az egészet a főszereplőnek tulajdonítsa. Például: „a szakadatlan egyformaságban az a veszély fenyeget, hogy elveszítjük az időélményt; pedig ez olyan szoros rokonságban és kapcsolatban áll életérzéssel, életösztönnel, hogy az első gyengülésével föltétlenül együtt jár a második szomorú elsatnyulása [...]”. Ezt az elmefuttatást csak azért illesztettük ide, mert a fiatal Hans Castorp efféléket forgatott agyában”.⁸ Ennek eredményeképp a szerző, az elbeszélő, valamint a főszereplő egyazon problémával küzd: az idő kérdésével.

Thomas Mann, aki bátran kijelenti: „tévedés azt hinni, hogy műve legjobb ismerője és kommentátora maga a szerző”, a korabeli kritikától kapott nézőpontokat is megemlíti előadásában. Az egyik ilyen szerint Hans Castorp ugyanazt az örökké kereső-kutató hóstípust képviseli, mint Goethe Faustja, egy másik pedig az átruházás gesztusához nagyon hasonlatos megnevezéssel élve beavatási regénynek hívja *A varázshegy*-et. Aközött, hogy az író saját gondolatainak alanyává teszi szereplőjét, és amit beavatásnak szokás mondani, valóban erős analógia mutatkozik, ráadásul Hans tökéletesen megfelel az örök kereső típusnak, így a szereplő lassan felnő a fel-

⁷ THOMAS MANN: Bevezetés „A varázshegy” olvasásához. In *Válogatott tanulmányok*. Ford. Szabó Ede. Budapest, 1970, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 11./ II. 546.

⁸ THOMAS MANN: *A varázshegy*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1969, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 5./ I. 144.

adathoz, melyet az elbeszélő rótt rá. Ebben nagymértékben segítenek Settembrini, az olasz humanista és jezsuita Leo Naphta magasröptű, vérre menő ideológiai vitái, mely vitáknak Hans kezdetben csak tanúja, majd beszédmódjukat elsajátítva egyre aktívabb résztvevője; aztán a gyógyszálló vezetőjével, Behrenssel folytatott fiziológiai beszélgetések az emberi életről, a testet alakító biokémiai folyamatokról; továbbá nem utolsósorban Hans olvasmányairól, a tanulás, az emberi lét megértése céljából vásárolt könyvekről sem szabad megfeledkeznünk.

Átruházás/beavatás, keresés-kutatás, tanulás-fejlődés. Az eddigiek alapján kijelenthetnénk, hogy az idő itt egy egyszerű lineáris kompozíciónak mutatkozik, egy ok-okozati láncban, ahol a szereplő A pontból B-be tartva halad a számára kijelölt úton. Csakhogy – jelen megközelítésben – *A varázshegy* egyáltalán nem felel meg a fejlődésregény műfajának, Hans nem azért kezd kutatásba, hogy gyakorlati hasznot hajtson, de kijelenthetjük, hogy még csak önkéntelenül sem profitálhat a Berghofban szerzett ismereteiből, hiszen a háború kitörése mint regényzárlat esélyt sem ad erre. Ráadásul a fejlődés a regényben olyan témákkal fonódik össze, melyeknek vajmi kevés közük van kauzalitáshoz, előrehaladáshoz vagy hasznosságához, de annál inkább a háborúhoz: ezek pedig a szerelem, a betegség és a halál.⁹ „»Az élethez – mondja egyszer Hans Castorp Madame Chauchat-nak –, az élethez két út vezet: az egyik derék, megszokott, egyenes út. A másik a rossz, a halálon át visz, és ez az út a zseniális«. A betegség és halál ilyen felfogása – hogy szükségzerű átmenet a tudáshoz, az egészséghöz és az élethez – teszi *A varázshegy*-et beavatási regénnyé.”¹⁰

Fontos megjegyezni, hogy Hans számára, legyenek bármilyen izgalmasak a különböző beszédmódok, melyeken keresztül tanul, e beszélgetések, viták, kutatások és azok nyelvei mind úgy ábrázolódnak, mint az idő megragadására alkalmatlan beszédmódok. A kezdetben még érdekes és nagy tiszteletben tartott nevelők egyre inkább elvesztik fölényüket vele szemben, Peeperkorn megjelenése után pedig már csak önnön karikatúráiknak tűnnek. Hans egyre magabiztosabban képes verbális támadást intézni feléjük, melyekkel néha még az elveitől tántoríthatatlan Settembrinit is képes sarokba szorítani egy-egy pillanatra, aki csak bináris oppozíciókban hajlandó gondolkodni. A szellem számára a jót, az egészséget, a világosságot képviselő princípium, a test pedig a gonosz, a halál, a sötét dolgok forrása. Miután e gondolkodásmód nem elégíti ki Hans kíváncsiságát, saját olvasmányokba kezd fekvőkúrái során,

⁹ Az idő mellett a betegség és halál felőli megközelítéshez lásd még PAUL RICŒUR: A fikatív időtapasztalat. In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. Szerk. és ford. Szávai Dorottya. Budapest, 2007, Kijárat. 264–309.

¹⁰ THOMAS MANN: Bevezetés „A varázshegy” olvasásához. In *Válogatott tanulmányok*. Ford. Szabó Ede. Budapest, 1970, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 11./ II. 554.

az erkélyen, melyeket „uralkodói gondok”-nak nevez, és ennek kontextusa már sejteti a halál témája iránti rokonszenvét. „A világ jeges tisztaságba dermedt, természetes mocskossága elbűjt, fantasztikus halálbűvölet álmába merevedett. Hans Castorp késő éjszakáig kinn tartózkodott az elvarázsolt téli völgyre nyíló páholyerkélyen [...], mert szellemét nem hagyták nyugodni bizonyos lenyűgöző új tanulmányok [...], élettani munkák voltak ezek, különböző nyelveken – németül, franciául, angolul – írva; a telepi könyvkereskedésből küldték fel neki egyik nap, nyilván azért, mert megrendelte őket, méghozzá a maga szakállára, titokban.”¹¹ Fiziológiai kutatásai során viszont nem nyer kielégülést, sőt ugyanazokba a dichotómiákba ütközik, mint korábban. „Mert a halál csak az élet logikus tagadása; élet és élettelen természet között azonban szakadék tátong, melynek áthidalására hasztalanul törekszik a tudományos kutatás.”¹² Hansban így megérlelődik a saját tapasztalatra, saját megértésre való igény, mely által sikerülhet hidat vernie a kérdéses szakadékhöz. „Mi tehát az élet? Meleg; a formaörző mulandóság termelte meleg, az anyag láza, amely tarthatatlanul bonyolult, tarthatatlanul művészi felépítésű fehérjemolekulák szakadatlan bomlásának és újraépülésének folyamatát kíséri. A voltaképp nem-létezhetőnek léte”¹³ – vagyis a bomlásban, a folyamatos meghalásban egzisztáló lét.

Hans tehát egy szintézisre törekszik, egy átmeneti állapotra, mint a beavatásé, melyből egyszerre szemlélhető élet és halál, melyek mint puszta ellentétek nem teszik lehetővé egymás tökéletesebb megértését, sőt épp hogy kizárják a másikat. Észrevehetjük a fenti idézetekből, hogy a szöveg ezért a halált a mulandóság fogalmával váltja fel. Másutt pedig Mann a következőképp fogalmaz: „Bizonyára meglepi önöket, ha kérdésükre, hogy miben hiszek, mi az, amit a legmagasabbra helyezek, azt felelem: *A mulandóság*. Csakhogy a mulandóság nagyon szomorú dolog, mondják majd. – Nem, válaszolom, a mulandóság a Lét lelke, az, ami minden életnek értéket, méltóságot ad, és érdeklődésre érdemessé teszi, mert a mulandóság teremti az *Időt* [...]. Ahol nincs mulandóság, nincs kezdet és vég, születés és halál, nincs idő sem – az időtlenség pedig az egy helyben álló Semmi, így hát tökéletesen érdektelen.”¹⁴ E váltás által egyértelműen különbséget tesz a halál ontikus és ontológiai értelmezése között. Ez utóbbi pedig lehetőséget ad arra, hogy Hans Castorp időtapasztalatát, mely a halálhoz viszonyuló létben manifesztálódik, összevegyük Heidegger *Lét és idő* című munkájának idevágó gondolataival. Érdemes egymás mellé állítani a fenti ellentétpárnak a két gondolkodó általi frappáns megfogalmazását:

¹¹ THOMAS MANN: *A varázshegy*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1969, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 5./ I. 369–373.

¹² Uo., 375.

¹³ Uo., 376.

¹⁴ THOMAS MANN: *A mulandóság dicsérete*. In *Válogatott tanulmányok*. Ford. Szabó Ede. Budapest, 1970, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 11./ II. 777.

az élet a „voltaképp nem-létezhetőnek léte” (Mann), a halál „a többé-nem-jelenni-tudás lehetősége”¹⁵ (Heidegger).

Heidegger itt a halált a legsajátabb, vonatkozás nélküli, meghaladhatatlan lehetőségként értelmezi. Legsajátabb, amennyiben minden létezőnek magának kell magára vennie, nem helyettesíthető (vagyis hiába áldozza fel magát valaki, és hal meg más helyett, azzal még nem mentesíti azt a saját halandósága alól), ezáltal az ember az összes többi létezőtől eloldódik, tehát vonatkozás nélküli, és meghaladhatatlan a halál a jelenvalólét számára, hisz ha már meghaladja, meghalt, nem egzisztál, tehát már nem is beszélhetünk jelenvalólétről. E három tulajdonság, mely a halálhoz viszonyuló létet jellemzi, fogalmilag jól körülhatárolja azt a szituációt, melyben Hans saját tapasztalatra kíván szert tenni a *Hó* című fejezetben, ahol ennek érdekében még akkor sem retten vissza, amikor eltéved a hóviharban, és egyre kérdésesebbé válik, hogy egyáltalán élve megússza-e. Hans ezt önként vállalja, másrészt vonatkozás nélkül teszi, hisz anélkül, hogy bárkinek is szólna, teljes titokban szánja rá magát erre a kihívásra, csakúgy mint a kutatására; végül mindez meghaladhatatlan számára, hisz vállalkozásába belehalhat. „...egyre beljebb hatolt a vad némaságba, a félelmetesbe, a semmiért sem jótállóba, mit sem törődve azzal, hogy idegessége, szorongása időközben világos félelemmé nőtt.”¹⁶ Sőt, mintha egész vállalkozásának ez az élet-halál közti határmezsgye volna a látens célja, a küszöbönálló vég okozta szorongás felfokozott lelkiállapota, melyben a főszereplő (de az olvasó is!) nem mással szembesül, mint a szövegkonstrukció legfontosabb elemével: a *hóval*. A hegy és az örök hó birodalma – az életet fenyegető minden közömbösen kíméletlen éghajlati jellegzetességével és a vele járó térbeli kiterjedésének végtelenségével – úgy nehezedik Hans Castorpra, mint ahogy szemantikai végtelensége tornyosul a befogadóra. Még az első sorokban az idő kapcsán idézett *tisztaság* attribútumát is magába foglalja. Vajon így kellene értenünk, azt hogy a regény „tárgya maga a *tiszta idő*”? A minden sallangtól megfosztott idő, mely túllép a megelőző korok túlmisztifikált idő- és halálképzetén, túl a gonosz, monoton óraketyegés és a fekete gúnyás kaszás fenyegető képén, túl a fejlődés lineáris időszerkesztésén, de nem hódolva a mítoszok ciklikus struktúrájának sem? Ezt a kérdést nyitva hagyom, az viszont biztos, hogy az a határtalan térbeli végtelenség, mellyel a *Hó* című fejezetben Castorp kénytelen szembesülni, időben nagyon is véges határokat szab számára, mert saját végességét és magának az embernek a végességét, halandóságát számára soha addig nem tapasztalt mértékben tudatosítja.

¹⁵ MARTIN HEIDEGGER: A jelenvalólét lehetséges egészléte és a halálhoz viszonyuló lét. In uő: *Lét és idő*. Ford. Vajda Mihály – Angyalosi Gergely – Bacsó Béla – Kardos András – Orosz István. Budapest, 2007, Osiris. 291.

¹⁶ THOMAS MANN: *A varázshegy*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1969, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 6./ II. 192–193.

De más értelemben is meghaladhatatlan ez a tapasztalat, ha Castorpra nemcsak mint létezőre, de mint szöveg által konstruált létezőre, szereplőre gondolunk, mert Hans a műben betöltött szerepének határait feszegeti e vállalkozásában. Az elbeszélő nem engedheti meghalni, vagy úgy is mondhatjuk, hogy heideggeri értelemben a halál éppenséggel nem lehetőségként adott Hans számára, hanem viszonyként, haláltól és az életért való félelemként, szorongásként, ahol az *idő*, *lét* és *halandóság* fogalmak egymással felcserélhetők. Hiszen ha Hans meghalna, akkor az elbeszélt időtapasztalat alanya iktatódná ki a regényből, az alany, mely magában foglalja az összes ábrázolt beszédmodot a szövegben. Így válik Hans egy korábbi, „uralkodói gondjai” során született felismerése – miszerint „az élet végső soron nem lesheti meg önmagát”¹⁷ – saját magának szóló imperativussá, mintha a szerző itt szabna határt a beavatásnak. Talán ezzel magyarázható a büntudat, mely ugyanakkor tör fel Hansból, amikor egy kicsit sikerül „belesnie” a dolgok mögé. Ilyen, a főszereplőt leskelődőként ábrázoló szövegrész például a röntgenfelvétel készítése: „látta, amit várakozása szerint nyilván látnia kellett, amit látni azonban embernek sosem adatik, s amiről ő sem hitte volna, hogy valaha megadatik látnia: belelátott saját sírjába. Az enyészet későbbi munkáját megelőzte a fény ereje.”¹⁸ Korábban pedig, mikor unokafivére, Joachim testének vázát tekinthette meg: „Valósággal feldúlta az, amit látott, vagy pontosabban: a pusztá tény, hogy látja; és dúlságában titkos kétely sarkantyúzta lelkét, hogy vajon csakugyan egészen »renden belüli« dolgok-e ezek; kételkedett benne, hogy megengedett dolog ez a szemlélődés a remegő, sötét-ségben.”¹⁹ A *Hó* fejezet látomásjelenetében ugyanígy vegyül a leskelődés öröme az általa keltett lelkiismeret-furdalással: „nem győzött bennük gyönyörködni, mégis azt kérdezte önmagától szorongva, vajon szabad-e bennük gyönyörködni, nem bűn-e, ha ő, az oda nem tartozó [...] meglesi ezt a verőfényes, szelíd boldogságot.”²⁰

Mindezek értelmében visszatérve a kezdő gondolathoz, vajon mennyire állja meg a helyét az időregény megnevezés, ami szintén időbeli problémaként adódik számunkra? Ha a szókapcsolat e formájában nézem a problémát, ahol az idő megelőzi a regényt, akkor egy olyan pozícióból szólok, melyben az időt érintő valamilyen tudást, ismeretet eleve adottnak tekintek, a regény pedig ez esetben csak reflektál az időre. Ezzel viszont a regény legizgalmasabb sajátosságát hagyom figyelmen kívül, vagyis a főszereplő saját nyelvire, megértésre vonatkozó igényét, mellyel olyan időtapasztalat részese lesz, melyet csak a regényszöveg alakíthat ki. Vagyis ennyiben téves megnevezésnek bizonyul az időregény. A másik lehetőség, hogy megfordítom

¹⁷ THOMAS MANN: *A varázshegy*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1969, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 5./, I. 374.

¹⁸ Uo., 298.

¹⁹ Uo.

²⁰ THOMAS MANN: *A varázshegy*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1969, Magyar Helikon /Thomas Mann Művei, 6./, II. 209.

a szókapcsolatot, és az előbbiek értelmében azt mondom, hogy idő mint olyan nem létezik, csak regényidőről lehet beszélni. Ebben az esetben átesünk a ló túlsó oldalára, miszerint az elsőbbség magát a regény műfaját illeti, az idő pedig minden részletében a regény által megteremtett dolog. Így azonban azt felejtjük el, hogy a mű kezdetén a főszereplő saját beszédmódja kialakításának szerves része a más beszédmódokkal való szembesülés, melyek már adottként tételeződnek a regényben. Ilyen például az objektív és szubjektív idő fogalma.

Egy ellentmondásba ütközünk tehát, mely szerint az időt önnön tárgyává tevő gondolkodásban egyszerre helyezkedünk az időről való tudás és nemtudás pozíciójába. Mivel azonban az idő kérdése is ugyanannyira a regény része, vagyis elbeszélt kérdésfeltevésként kell rá tekinteni, az ellentmondást úgy oldanám fel, hogy szoros kapcsolatot tételezek halál és determinálás/definiálás között. Eszerint az idő-regény műfajfogalommal jelölt szöveg tárgya, vagyis az időről való gondolkodás is csak addig lehetséges, míg a problémával való foglalatosság tart, vagyis míg az írás és a szöveg által önnön végéhez, a meghatározáshoz közelít – de csupán közelít. Talán – a kereső-kutató Hans Castorphoz hasonlóan – az idő meghatározhatatlansága a nyelvi kompetenciánk imperativusa számunkra, kérdező-értelmező befogadók számára. Hiszen amint konkrétan definiálható volna az idő, megszűnne gondnak/problémának lenni, és alkalmatlanná, de talán szabad úgy fogalmaznom, hogy méltatlanná válna a regény műfaj számára. Mit kezdene a regény egy már megoldott kérdéssel, melyben az írás már nem mint kihívás kerülne elé? Ennek fényében Hans Castorp nemcsak a szerző időről való írásigényének alakzata, de a megértés igényével fellépő olvasó alakzata is.

LÍRA ÉS MŰFAJISÁG

BAHTYIN ÉS A KÖLTÉSZET

Azzal, hogy kizárta a lírai műfajokat a dialogikus nyelv univerzumából, Mihail Bahtyin jó ideje komoly kihívások elé állítja azon értelmezőit, akik arra tesznek kísérletet, hogy az olyan bahtyini fogalmakat, mint a soknyelvűség vagy a polifónia, a modern költészetről nyújtott szövegelemzésekben is alkalmazzák. Ennek megfelelően a Bahtyin-irodalomban rendkívül tág az olyan, sokszor igencsak eltérő kiindulású javaslatoknak a köre, amelyek az elmélet eme feltételezett hiányosságát igyekeztek különféle összefüggésekben orvosolni. A leggyakrabban megfigyelhető stratégia arra vállalkozik, hogy kimutassa a dialogikus jegyek jelenlétét a klasszikus vagy modern költészetben,¹ rávilágítva például a lírai én dialogikus konstitúciójára, a lírai hang és a hős egybeesésének lehetetlenségére, a lírai megnyilatkozások (legalábbis implicit értelemben) aposztrofikus struktúrájára és hasonlókra – vagyis olyan érvek kidolgozására, amelyek egyfelől valóban visszakövethetők Bahtyin költészettel kapcsolatos megállapításaiiban, ahol azonban, másfelől, nemigen szolgálnak alapul a lírai hang alapvetően monologikus mivoltára vonatkozó előfeltevés felülvizsgálata számára. Nem igazán meglepő módon a legerőteljesebb érvek, amelyek a dialogikus princípium lírai műfajokra való kiterjeszthetőségét voltak hivatott alátámasztani, azokból a teoretikus megfontolásokból származtak (Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Renate Lachmann és mások munkáiban), amelyek Bahtyin dialogicitáskonceptióját az intertextualitás fogalma mentén javasolták újraértelmezni, azaz egy olyan jelenségre hivatkoztak, melynek jelenlétét a költészet tartományaiban nemigen lehetne megkérdőjelezni² – annak

¹ Az ilyen érvelési stratégiák áttekintéséhez lásd többek között W. W. BATSTONE: *Catullus and Bakhtin*. In *Bakhtin and the Classics*. Szerk. R. Bracht Banham. Evanston, Ill., 2002, Northwestern University Press; J. BLEVINS: Introduction. In *Dialogism and Lyric Self-Fashioning*. Szerk. J. Blevins. Selinsgrove, 2008, Susquehanna University Press. 15.; M. SCANLON: Introduction. In *Poetry and Dialogism. Hearing Over*. Szerk. M. Scanlon – Ch. Engbers. New York, 2014, Palgrave Macmillan.

² Lásd többek között T. TODOROV: *Mikhail Bakhtine*. Paris, 1981, Seuil. 95–96.; R. LACHMANN: *Gedächtnis und Literatur*. Frankfurt, 1990, Suhrkamp Verlag KG. 182–185. Még Jurij Lotman

ellenére, hogy maga Bahtyin többé-kevésbé világos különbséget tett a szó prózai diskurzusokban megfigyelni vélt belső dialogikussága és az irodalmi idézés technikái között. (Ehhez a különbségtételhez később még szükséges lesz visszatérni.)

Természetesen egy látszólag ellentétes irányban is lehetne érvelni, akár azt az expansionista tendenciát kárhoztatva, amely Bahtyinnak a minden nyelvi megnyilatkozás eredendő többhangúságára irányuló feltevése mögött munkál: szóvá lehetne tenni például, hogy Bahtyin nemigen tartja lehetségesnek a privát diskurzív gyakorlatok bármifajta megvalósulását (több alkalommal is kifejezésre juttatta a lírai magány formáit érintő kétségeit³), mintha tehát nem látna menedéket, amely megóvhatná az egyén nyelvi birodalmát az idegen hangok beszivárgásától. Clare Cavanagh kissé bizarr hasonlatával kifejezve: „Bahtyin világképe általában véve kevés teret látszik juttatni a magánéletnek; a sűrűn benépesített nyelvről alkotott elképzelése olykor egyenesen egy szovjet stílusú társbérleti lakásba vezérel minket, amelynek vékony válaszfalai nem teszik lehetővé, hogy valaha is egészen kizárjuk a szomszédos társalgások interferenciáját”.⁴ Innen nézve Bahtyin lírikusa kizárólag defenzív magatartásra kényszerül, amennyiben el kell fordulnia az őt körülvevő szüntelen kommunikáció fehérzajától ahhoz, hogy megvalósíthassa saját privát viszonyulását a szavaihoz vagy azokhoz a dolgokhoz – ideértve a belső megnyilvánulásait és élményeit is –, amelyeket ki akar fejezni, vagy legalábbis úgy tesz, mintha ki akarna fejezni. Ez a konstelláció természetesen sokban emlékeztethet az olyan, közismert lírameghatározások romantizmusaira, mint amilyen például John Stuart Mill elképzelésében figyelhető meg, aki a költészetet „kihallgatott” megnyilatkozásként fogta fel,⁵ a közönségének hátat fordító beszélő megnyilatkozásaként, sőt akár ahhoz a következtetéshez is eljuttathat, mely szerint Bahtyin valójában azoknak a romantikus költői hősöknek az ábrázolására alapozta a lírafogalmát, amelyek a XIX. századi realista regényekből voltak ismerősek a számára.⁶ Kissé bonyolultabbá teszi a helyzetet ugyanakkor, hogy – mint az jól ismert az életrajzi kutatások eredményeiből – maga Bahtyin sohasem volt ellenes a költészettel, még kora orosz költészetének legaktuálisabb fejleményeitől sem idegenkedett. Mint az (mások mellett) Michael Holquisttól tudható, rendszeresen tartott előadásokat a kortárs líráról, kedvelt foglalatosságai közé tartozott a versek kívülről való megtanulása és szavalása, e téren tanúsított képességeivel kapcsolatban

is az idézeteknek és a kulturális polifóniának a költői szövegekben betöltött fontos szerepére hivatkozva javasolta Bahtyin lírai monologizmusról alkotott, korlátolt elképzelésének kiigazítását, lásd JU. LOTMAN: *Analíz potyicseszkogo tyeksztu*. Leningrád, 1972, kül. 110.

³ Például: „A lírai magány nem a magányos lény magánya.” (M. BAHTYIN: *A szerző és a hős*. Ford. Patkós Éva. Budapest, 2004, Gond-Cura. 265.)

⁴ C. CAVANAGH: *The Forms of the Ordinary*. *SEEJ*, 1997/1, 49.

⁵ J. S. MILL: *What is Poetry?* In uő: *Essays on Poetry*. Columbia, 1976, University of South Carolina Press. 12.

⁶ CAVANAGH, 43, 54.

az is megállapítást nyert, hogy „Bahtyin versmemóriája még orosz mércével mérve is bámulatos volt”.⁷ Bizonyíthatónak tűnik továbbá, hogy a kortárs orosz irodalom (a költészetet is beleértve) valamilyen szinten Bahtyin központi téziseinek alakulását is befolyásolta, noha Bahtyin láthatólag nem tartotta szükségesnek vagy legalábbis kevés hangsúlyt helyezett arra, hogy a vonatkozó kontextusokat vagy forrásokat világosan jelezze. (Az ilyen téren tanúsított érdektelensége feltehetőleg nem teljesen független magától a dialogicitás koncepciójától – erre később még vissza kell térni.)⁸ De mi lehet akkor Bahtyin voltaképpeni problémája a költészettel? Megeshet, hogy az olyan érvelés irányvételét kell felülvizsgálni, amely arra törekszik, hogy bizonyos értelemben kiigazítsa Bahtyin nézeteit a líráról arra hivatkozva, hogy ezek voltaképpen elhelyezhetők a prózai dialogicitás tartományain belül is. Másként fogalmazva: talán nem is az az igazi kérdés, hogy mennyiben volt következetes megfosztani a költészetet a dialogicitás dimenzióitól, hanem inkább az, hogy miben rejlik a pozitív értelme annak, hogy Bahtyin ragaszkodott a líra monologikus mivoltához.

Bahtyin már *A szerző és a hős* című korai remekművében azon irodalmi műfajok (például a „számadó vallomás” vagy az önéletírás) körébe sorolja a lírát, amelyekben mintha nem vagy csak korlátozottan érvényesülne a szerzői én elidegenítésének vagy objektivációjának esztétikai törekvése, melynek egyik általában vett előfeltétele abban áll, hogy a szerző külső nézőpontot foglal el a hőshöz képest. Szemben azzal a tartománnyal, amelyet Bahtyin itt „életnek” nevez, „amikor a szerző mint ember esztétikai önobjektivációja során hőssé válik [vagyis miután egy másik külső tekintetével pillantott rá önmagára – K. Sz. Z.], nem szabad visszatérnie önmagába: A hős egésze végső egész kell hogy maradjon a szerző mint »másik« számára, a szerzőnek maradéktalanul el kell válnia a hőstől, azaz önmagától: tisztán a »másik« számára létező értékei alapján és a »másik« [?] révén kell önmagát meghatároznia, pontosabban, tökéletesen látnia kell önmagában a »másikat«.”⁹ Az olyan műfajokban, mint a költészet, az ilyen szigorú önelidegenítés mindazonáltal mégsem mehet végbe, hiszen a lírai „önobjektiváció” esetében a hős körvonalazatlan, meghatározatlan és befejezetlen vagy lezáratlan marad, másként fogalmazva: a hős karaktere nyitott lesz az általa objektivált „szerző” irányába.¹⁰ *A szerző és a hős* lírával kapcsolatos fejtegetései nyilvánvalóvá teszik, hogy Bahtyin fenntartásai a szerző önelidegenítésének

⁷ K. CLARK – M. HOLQUIST: Mikhail Bakhtin. Cambridge/London, 1984, Harvard University Press. 327. Lásd még uo., 338; illetve uő: *Dialogism*. London/New York, 2002², Routledge. 182.

⁸ L. G. TIHANOV: Contextualising Bachtin. *Russian Literature*, 2001/2. Lachmann feltételezése szerint Bahtyin nem ismerte fel a kortárs orosz költészetben (és poetológiai gondolkodásban), például az akmeistáknál megfigyelhető dialogikus tendenciákat: LACHMANN, 182.

⁹ BAHTYIN, i. m., 55.

¹⁰ Lásd uo., 27, 259–261, 267–268.

vagy esztétikai objektivációjának ilyen típusú megvalósításaival szemben abból a feltételezésből erednek, hogy a szerző hőshöz való viszonyában a kívüllét vagy a külsődlegesség szerepe minimálisra korlátozódik.

Mindazonáltal még a költészetben is megmarad egy, bár igencsak elmosódott választóvonal, amely megakadályozza a szerző és a hős összeolvadását, legalábbis a mű tartományán belül (és, miként Bahtyin megállapítja, függetlenül „a hős és a szerző egybeesésétől a műalkotáson kívül”!). A *szöveg problémája* című vázlatos írásban, amelyben Bahtyin mintegy kései változatában tárgyalja újra az „önobjektiváció” fogalmát, amely rendre központi helyet foglal el az értekezéseiben, amellet hoz fel érveket, hogy „még a lírai költő is [...] minden szavát idegen szólamok között osztja szét”, ezek közé értve „a szerző saját képmását” is. (Ráadásul maga a szerző csakis egy „képmáson” keresztül jelenhet meg a művében, „sohasem látjuk úgy, ahogyan az általa ábrázolt alakokat”.¹¹) Az önkifejezés ennek megfelelően nem más jelent, mint a másikon keresztüli önobjektivációt, és éppen e folyamat kettős irányú mozgását nevezi Bahtyin itt dialógusnak: „Önobjektiváció (a lírában, a gyónásban stb.) mint önelidegenítés és ennek bizonyos fokú legyőzése. Ha objektiválok magam (vagyis kilépek magamból), ezáltal elnyerem azt a lehetőséget, hogy valódi dialogikus viszonyba kerüljek önmagammal.”¹² A *szerző és a hős*ben Bahtyin számára természetesen még nem állt rendelkezésre a megnyilatkozás dialogicitásáról alkotott koncepció, ennek ellenére már itt is találhatók olyan elképzelések, amelyek a saját és a másik pozíciói közötti kvázi-nyelvikölcsönhatás pályáit hivatottak megragadni.

Azt az autoritást – „a szerző mérvadó voltát (avtoritet avtora)” –, amelynek általában vett feladata a lírai (ön)kifejezés megvalósulásának biztosítása, ekkor valójában a kórus alakzata kölcsönzi.¹³ Bahtyin itt, legalábbis implicit kapcsolatot létesítve a XIX. századi esztétikai gondolkodás egy jelentős, Schillertől Novalison és August Wilhelm Schlegelen át Nietzscheig ívelő hagyományvonalával, amellet érvel, hogy éppen a kórus képes arra, hogy megnyissa a lírai megnyilatkozás diszkurzív terét, méghozzá kettős értelemben: a lírai szerző mindenekelőtt a kórustól kölcsönzi az autoritását, ezzel ugyanakkor rávilágít a kórus általi lírai „megszállottságára” is. Ez a megszállottság elkerülhetetlenül meghatározza a lírai hang feltételrendszerét Bahtyin elemzésében, hiszen ez itt ahhoz a következtetéshez kerül közel, mely szerint a kórus autoritása pontosan abból fakad, hogy az bizonyos értelemben elnémítja a szerzőt. A kórus általi megszállottság ezen elképzelésének értelmében a szerző le kell, hogy mondjon a saját hangjáról, az egyetlen lehetőség arra, hogy önkifejezé-

¹¹ Uő: A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban. Ford. Orosz István. In uő: *A beszéd és a valóság*. Budapest, 1986, Gondolat. 489–490.

¹² Uo., 505.

¹³ A továbbiakhoz lásd uő: *A szerző és a hős*. 263–265. („Avtor i geroj v esztyetyicseszkoj gyejatyelnosztyi”. In uő: *Szobranijje szocsinyenij* 1. Moszkva, 2003, 231–233.)

sét (vagy inkább: önobjektivációját) megvalósítsa, a másik (vagy mások) hangján keresztül adódik. A lírai önobjektiváció Bahtyin számára „azt jelenti, hogy belülről látom és hallom magam a »másik« emocionális szemével és a »másik« emocionális hangján: hallom magam a »másikban«, a »másikkal« és »mások« számára” (vagyis, lehetne hozzáfűzni, a lírikus inkább hallja és látja magát, mintsem hogy énekelne vagy beszélne, eltekintve persze „az idegen megéneklő hangtól”, amellyé átlényegül!). Vagyis, másként fogalmazva, a hang a költészetben „ez a kívülről hallható idegen hang, mely belső életemet megszervezi a lírában, voltaképp a lehetséges kórus, a kórusal egybecsengő hang, mely érzi a kórus lehetséges külső támogatását”,¹⁴

Annak ellenére, hogy ilyenformán mintegy kivonta a szerzőt a lírai események középpontjából, Bahtyin nagy hangsúlyt fektet egy megszorításra, melynek értelmében a kórus vagy a külső hang viszonyulása az énhez kizárólag affirmatív karakterű lehet: „A lírát is mélységes bizalom hatja át, mely immanensen hozzátartozik a líra nagy hatású, mérvadó, szeretetteljes megerősítő formájához, e bizalom immanens része a szerzőnek, a formai lezáró egység hordozójának.” Ahol a kórus támogatása iránti bizalom megrendül, ott a líra a „felbomlás” veszélyének szolgáltatja ki magát (mint például a költői modorosságok, az ironia és hasonlók esetében). Az, hogy Bahtyin kizárja a szerző iránt ellenséges vagy egyszerűen pusztán közömbös viszonyulási formákat, egyfajta bizonytalanságról tanúskodik annak tekintetében, hogy milyen mértékben járul hozzá a másik megnyilatkozása a líra hangneméhez. A szerzőnek a kórus autoritása alá rendelését mintegy ellensúlyozni látszik a külső támogatás „*meleg atmoszférája*”, márpedig ez az egyetlen olyan atmoszféra, amely lehetővé teszi a lírai önobjektivációt, hiszen, mint Bahtyin figyelmeztet, „az abszolút csönd és magány atmoszférája” nem alkalmas a belső élmény megszervezésére és kifejezésére. Ez azt is jelenti továbbá, hogy a kórus, amelynek funkciója ebben a tekintetben bizonyos mértékig Schiller hangokból felépített „élő falára”¹⁵ emlékeztet (Bahtyin változata szerint a kórus „mindenfelől körülvesz”), voltaképpen kettős szereppel bír. Egyfelől megakadályozza azt, hogy a szerző szembesüljön „a lét egységes és egyedi eseményével” (miközben valójában ez volna a centrális eleme *A szerző és a hős* esztétikájának), másfelől viszont egyedül a kórus hordozza a líra mint olyan lehetőségét. Bahtyin lírai hősre vonatkozó elemzésének eme kétoldalúsága kétségtelenül utat nyit egy olyasfajta lírafogalom felé, amely lemond egy mindenható lírai szubjektum autoritásáról, ez azonban mégsem nevezhető igazán dialogikusnak. Tekintetbe véve, hogy meggátolja a lírai én közvetlen hozzáférését „saját” másságához (vagyis saját „léteseményéhez”), valamint a kórusba olvasztása által elnémitja annak „saját” hangját is, a lírai szituáció, legyen mégoly affirmatív, nem igazán nyit teret bármiféle kétszólalúságnak.

¹⁴ Uő: *A szerző és a hős*. 264.

¹⁵ F. SCHILLER: A kar felhasználása a tragédiában. Ford. Papp Zoltán. In uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest, 2005, Atlantisz. 375.

A lírai diskurzus eme szituáltsága igen hasonló formában tűnik fel *A szó az életben és a költészetben* című, feltehetően néhány évvel *A szerző és a hős* megírását követően Valentyin Volosinov neve alatt publikált esszében is. Itt, bár egy „szociológiai poétika” némiképp módosult és a Bahtyin-kör „nyelvi fordulatáról” tanúskodó¹⁶ keretei között, Bahtyin/Volosinov megint csak a lírai megnyilatkozás azon affirmatív környezetének elképzeléséből indul ki, amely *A szerző és a hős* esztétikai vizsgálódásaiban is központi szerepet kapott. A líra ezúttal az „intonáció” egy specifikus módozataként nyer meghatározást, amelyet „a hallgatóság együttérzésébe vetett megingathatatlan bizalom” tüntet ki.¹⁷ Mi több, amikor elővezeti az intonáció minden valóságos diszkurzív gyakorlatban megfigyelhető jelentős szerepére vonatkozó központi tézist, a szöveg többször is utal a „kórus”, még pontosabban a kórus „támogatásának” fogalmára, amely itt a beszéd „szociális természetét” meghatározó intonációs beállítódás egyik aspektusát jelöli. Az intonációk, miként a gesztusok is, „a körülállók »kórusának« támogatására” és egy „azonos módon érző szociális közegre (v atmoszfere szocialnogo szocsuvsztvija)” tartanak igényt, amelyek nélkül nem valósíthatók meg, továbbá a beszélő és a megszólított közötti kommunikációs tengelyt megnyitják egy harmadik résztvevő felé is, akit Bahtyin/Volosinov „hősnek” nevez.¹⁸ Mivel a „szociológiai poétika” szemszögéből minden nyelvi megnyilatkozás olyan pragmatikai kontextusból nyeri a tartalmát, amely részben nem nyelvi, „a beszédhelyzet behatol magába a megnyilatkozásba, és jelentésállományának nélkülözhetetlen alkotórészévé válik”.¹⁹ Vagy, ellentétes nézőpontból: „az élő intonáció a szót mintegy átlendíti saját verbális határain.”²⁰ Ez azt jelenti, hogy a megnyilatkozás szükségszerűen egyfajta, a kimondott és a kimondatlan között húzóódó határvonalon létezik, melyek közül előbbi mintegy implikálja az utóbbit. (Bahtyin/Volosinov ezt a kettős meghatározottságot ragadja meg fogalmilag az „entiméma”

¹⁶ K. HIRSCHKOP: *Mikhail Bakhtin*. Oxford, 1999, Oxford University Press. 197.

¹⁷ M. BAHTYIN: *A szó az életben és a költészetben*. Ford. Könczöl Csaba. In uő: *A szó az életben és a költészetben*. Budapest, 1985, Európa. 47. (Az írás első magyar fordítása Volosinov neve alatt jelent meg a *Helikon* 1978/1–2. számában.) Az 1950-es évekre datált *A beszéd műfajai* című tanulmányvázlatában Bahtyin, kissé eltérő kontextusban, „intim műfajokról” fog beszélni: „Az intim műfajok és stílusok alapja a beszélőnek és a beszéd címzettjének a lehető legnagyobb mérvű belső közelsége (határesetben összeolvadása). Az intim beszédet a címzett iránti mélységes bizalom hatja át, a beszélő számít a partner válaszoló megértésében kifejeződő rokon érzésekre, a másik fogékonyságára, jóindulatára. A beszélő ilyen bizalmas légkörben bepillanást enged a másiknak lelke legféltebb zugaiba is.” (BAHTYIN: *A beszéd műfajai*. Ford. Könczöl Csaba. In uő: *A beszéd és a valóság*. 412.)

¹⁸ Uő: *A szó az életben és a költészetben*. 26–28. (VOLOSINOV: „Szlovo v sziznyi i szlovo v poezii”. *Zvezda*, 1926/6, 254–255.) Meglehetősen érdekes, hogy Volosinov itt a legszűkebb intonációs hatókörrel rendelkező szavakat nevezi *prózaiknak*!

¹⁹ BAHTYIN: *A szó az életben és a költészetben*. 20. Vö. még 16–20.

²⁰ Lásd uo., 19–23.

retorikai kategóriájának segítségével.) A két oldal közötti kapcsolatot az biztosítja, hogy, mint azt a nevezetes áldialógus példája hivatott illusztrálni („Ketten ülnek a szobában. Hallgatnak. Az egyik megszólal: »Hát igen!« A másik nem felel”), az „életben” elhangzó megnyilatkozás esetén a résztvevők osztoznak egy közös, egyszerre verbális és nonverbális szituáció értékelésében, amelyre a megnyilatkozás maga utal. Bahtyin/Volosinov elemzése a jelenetről (mely, későbbi bahtyini terminusok felől közelítve, nem is áll annyira távol az olyan beszédhelyzettől, amelyet líra-inak lehetne nevezni²¹) egyrészt rávilágít a harmadik résztvevő jelenlétére (a megnyilatkozás által megszólított „hősre”, jelen esetben a még májusban is télies orosz időjárására), valamint, Tom Cohen kifejezését kölcsönvéve, egy némiképp rejtélyes, hármas „körforgásra” a felléptetett szereplők között (a hőst a megszólítás megszemélyesíti, ami ennek következtében elnémitja a voltaképpeni megszólítottat, aki így inkább „tanúként és szövetségesként” viszonyul a megnyilatkozáshoz stb.).²² Az intonáció kettős irányultsága (egyfelől a hallgató mint tanú/szövetséges, másfelől a hős, vagyis a megnyilatkozás tárgya felé²³) különféle formákat ölthet magára a számos beszédműfajban implikált eltérő kommunikatív keretek függvényében. A séma az irodalmi kommunikációra is érvényes, azon lehetséges ellenvetés dacára, hogy írásos szövegek esetében némileg kockázatos volna közös verbális és nonverbális vonatkoztatási keretet feltételezni. Bahtyin/Volosinov, aki nem tesz következetesen különbséget a hallgató (vagyis a tanú/szövetséges) és az „olvasó” között, kitart amellett, hogy bár „tárgyi-pragmatikus szemszögből kifejezve, a költői műből semmi sem maradhat kimondatlanul”, az irodalom ugyanúgy „az élet kimondatlan kontextusából” veszi a szavait, mint a szobában lefolytatott „dialógus” beszélője.²⁴ Ez ugyanakkor nem jelenti azt, hogy a valóságos közönség („amely a művön mindig kívül marad”²⁵) azonosítható vagy felcserélhető volna a modellbéli hallgatóval/olvasóval, még hozzá azért nem, mert az utóbbi egy olyan implicit pozícióra vonatkozik a megnyilatkozáson (vagy a szövegen) belül, amely az intonációs viszonyrendszer részét képezi, és mint ilyen, semmiképpen sem hiányozhat abból – szemben a valóságos olvasókkal vagy hallgatókkal.

Érdemes megfigyelni, hogy Bahtyin/Volosinov vonakodása attól, hogy a résztvevők egymás közötti felcserélhetőségét feltételezze, a tanulmány számos pontján

²¹ A *beszéd műfajaiban* Bahtyin a „lírai formákat” azon műfajok közé sorolja, amelyek „a választ átmenetileg magába nyelő megértéssel” számolnak (uő: *A beszéd műfajai*. 371).

²² BAHTYIN: *A szó az életben és a költészetben*. 27. A példa részletes elemzéseit lásd többek között J. F. MACCANNELL: *The Temporality of Textuality*. *MLN*, 1985/5, kül. 980–984.; TH. COHEN: „Well!”. *SubStance*, 1992/2; valamint *Ideology and Inscription*. Cambridge, 1998, Cambridge University Press, kül. 84–85.

²³ BAHTYIN, i. m., 29–30.

²⁴ Uo., 33–34.

²⁵ Uo., 40, 48–49.

kifejezésre jut. Nemcsak egy irodalmi mű valóságos közönsége nem helyettesítheti a hármas modell hallgatóját vagy olvasóját, ugyanez vonatkozik a szerző és az olvasó, illetve a szerző és a hős viszonyára is: „a hallgató soha nem egyenrangú a szerzővel. Neki a művészi alkotás eseményében megvan a maga *senki mással be nem tölthető helye*; különleges, két irányba ható pozíciót foglal el: hat egyrészt a szerzőre, másrészt a hősrre, s éppen e sajátos pozíciója határozza meg a megnyilatkozás stílusát”.²⁶ Nem sokkal később Bahtyin/Volosinov hozzáfűzi, hogy ez a hármas struktúra (amely magában foglalja „a hős viszonyát a kórushoz” is) alkalmazható, még ha csak analógia révén, a jogi interpretációra is, méghozzá éppen azért, mert a résztvevők felcserélhetetlen pozíciókat foglalnak el.²⁷ Az, hogy a tanulmány – a hármas körforgás ellenére – végig következetesen kitart a szerző, hallgató és hős pozícióinak felcserélhetetlensége mellett, azt sugallja, hogy érdemes némi óvatossággal kezelni Paul de Man rövid Bahtyin-tanulmányának egyik központi állítását, amely arra céloz, hogy Bahtyin dialogicitásról alkotott felfogása valójában éppen azért nem hagy teret a radikális másság (f)elismerésének, mert, mint azt De Man a Rousseau-féle *Párbeszéd a regényről* egy részletéről nyújtott vázlatos olvasata révén demonstrálni véli, ragaszkodik a dialógusbéli pozíciók felcserélésének („hermeneutikus”) lehetőségéhez.²⁸ Ez a lehetőség Bahtyinnál sem magától értetődő.

Akárhogy is, Bahtyin/Volosinov éppen a líra esetében kerül közel e lehetőség tételezéséhez. A líra legjelentősebb sajátossága ebben a vonatkozásban is a hallgató bizalmára vagy együttérzésére irányuló igényben áll. Bahtyin/Volosinov feltételezése szerint az irodalmi műfajok rendszere visszavezethető a szerző, hős és hallgató közötti közelség különböző fokaira, és ezen a skálán kétségkívül a lírai műfajok állnak legelől. Mégis, még a lírában is megmarad bizonyos távolság. A költészetben ugyanis a szerző és a hős közelsége, továbbá a szerző és a hallgató/olvasó közötti kórusszerű harmónia bizonyos szintű függetlenséget tesz lehetővé a valóságos olvasóközönségtől, azon okból kifolyólag, hogy a költőnek nem szükséges figyelemmel lennie az ilyen külső meghatározottságokra. A költő diskurzusát „*saját csoportja*” formálja, amely, mivel ez szolgáltatja azt az együttérzést és bizalmat, melyre a lírai nyelvnek rá kell hagyatkoznia, „benne él a költő hangjában, hangvételeiben, intonációiban, függetlenül attól, hogy ő akarja-e ezt, vagy sem”.²⁹ Ez persze azt is jelenti, hogy a költő a „csoportjával” való permanens érintkezés során szerzi vagy tanulja meg a szavait és intonációit: még a „belső beszédét” is (ez a kategória volna Bahtyin/Volosinov egyik jelöltje a diskurzus extraverbális oldalának megjelenítésére) átjárja vagy alakítja egy olyan „külső beszéd”, amelyben egész környezete jelen van – „egy tekintélyes

²⁶ Uo., 45.

²⁷ Uo., 47–48.

²⁸ Lásd P. DE MAN: Dialogue and Dialogism. In uő: *The Resistance to Theory*. Minneapolis/London, 1986, University of Minnesota Press. 112–114.

²⁹ BAHTYIN, i. m., 49–50.

képviselője, a hallgató személyében”. Ez egy olyan tézis megelőlegezésének tekinthető, amely nem sokkal később jóval döntőbb funkcióban tűnik majd fel Volosinovnál, nevezetesen: hogy – bizonyos értelemben – még a lírai költő esetében sem létezhet eredendően vagy kizárólag belső beszéd.³⁰

Azon ritka alkalmak egyike, amikor Bahtyin közszemlére tette a lírai költemények elemzéséhez felhasznált analitikus eszközeit, Puskin *Razluka* című verséhez fűzött kommentárjaiban figyelhető meg. Ennek az elemzésnek az első változata *A tett filozófiája* című korai filozófiai munka vége felé található, ahol azt a tézist hivatott alátámasztani, mely szerint az esztétikai orientáció szükségszerűen a másságra, a másokra irányul.³¹ Nem sokkal később Bahtyin *A szerző és a hős* töredékesen fennmaradt második fejezetét záró eszmefuttatásaiban vázol fel egy némiképp tömörebb olvasatot ugyanerről a költeményről. Ennek az olvasatnak a vers különféle (értékelő) kontextusai közötti viszony alkotja a központi tárgyát, mindenekelőtt a „lírai hős” (aki a maga részről nem más, mint a szerző, Puskin „objektívációja”) és a „hősnő” (Puskin egyik szerelme az 1920-as években) által előállított kontextusoké. Bahtyin arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a viszony egyenlőtlen. Sokkal inkább kontextusok egész sorából kell kiindulni, amelyek – mondhatni – egy matrjoska baba mintájára fogják körbe egymást: a hős kontextusa (*affirmatív* formában) körülöleli a hősnőt, miközben mindkettőt átfogja egy eredendően esztétikainak nevezhető kontextus („a szerző és az olvasó *aktív* – értékelő, megerősítő – kontextusa”).³² Bahtyin mindenekelőtt a vers nyitósorait („Для берегов отчизны дальней / Ты покидала край чужой”³³) meghatározó perspektíaváltásra koncentrál, ahol a lírai hős, amikor megszólítja a hősnőt, aki Oroszországot elhagyva szülőhazájába, Olaszországba utazott, átsajátítja annak „tér- és időbeli kontextusát” azáltal, hogy saját országára mint „idegen tájra”, Olaszországra pedig mint „hazára” utal (az, hogy egy másik szövegváltozatban ez a perspektíaváltás nem következik be, még inkább felhívja a figyelmet arra, hogy milyen jelentőséggel bír ez a chiasztikus struktúra a végleges szöveg számára). Valójában Bahtyin egész olvasata (amelyet itt nincs mód rekapitulálni) ebből a megfigyelésből bontakozik ki, és arra vállalkozik, hogy demonstrálja az esztétikai szemlélő vagy – ahogyan Bahtyin nevezi – az esztétikai „alany” vagy „szubjektum” pozícióját (ez lehet szerzői és olvasói pozíció is) a költemény „architektonikájában”.³⁴

³⁰ Részleteket ehhez lásd C. EMERSON: The Outer Word and Inner Speech. *Critical Inquiry*, 1983/2, kül. 249–250.

³¹ Vö. BAHTYIN: *A tett filozófiája*. In uő: *A tett filozófiája / A szó a regényben*. Budapest, 2007, Gond-Cura. 93–105. Lásd ehhez G. S. MORSON – C. EMERSON: *Mikhail Bakhtin*. Stanford, 1990, Stanford University Press. 72–73.

³² BAHTYIN: *A szerző és a hős*. 13–16.

³³ *A szerző és a hős* magyar kiadásában adott nyersfordításban, ahol a vers egyébként – Szabó Lőrinc műfordításától (*Elhívta tőlünk, visszacsalta...*) eltérően – az *Elválás* címet viseli: „Messzi hazád partjaiért / elhagyni készültél az idegen tájat”.

³⁴ Vö. uő: *A tett filozófiája*. 97.

A szerző és a hős ezt a pozíciót ismételtelen a hősökkel való belső identifikáció (mellyel kapcsolatban Bahtyin Wilhelm Worringer *Einfühlung*-kategóriájára hivatkozik) és az esztétikai szubjektum „kívüllété” (erre vonatkozik a *vnyenahogyimoszty* nevezetes fogalma) közötti kettős mozgásból kiindulva határozza meg, ahol ez utóbbi, vagyis a kívüllét „nélkülözhetetlenül fontos ahhoz, hogy egységes formai-esztétikai értékkontextusba lehessen helyezni a többi hős körül kialakuló, egymástól eltérő kontextusokat”.

Mivel a lírai költészetben gyakran szinte lehetetlen különválasztani a szerzőt és a hőst, a szerző hajlamos feloldódni „a külső hangzó, valamint a belső festői-plasztikus és ritmikai formában”.³⁵ Bahtyin mégis fontosnak tartja itt is kiemelni a két pozíció közötti különbséget azáltal, hogy rávilágít a költemény fájdalmas hangnemének kettős vagy kétféle értékelésére. Amellett érvel, hogy bár ez a hangnem valóban meghatározó a vers nagy részében, mégis felszínre lépnek más tónusok is, melyek ráadásul valamiféle ünneplő modalitásban „megéneklük” az elsőt: ezek „korántsem fájdalmas tónusok”, hiszen a fájdalom megéneklése révén voltaképpen pontosan annak *leküzdését* hajtják végre, lényegében tehát azáltal, hogy előállítanak egy olyan „esztétikailag könnyörülő reakciót”, amely nem eshet egybe az elválást gyászoló szerelmesével.³⁶ Másként fogalmazva: Bahtyin az esztétikai kompenzációs funkciójára világít itt rá. Ez a funkció a „tiszta líra” általánosabb szintjén, melyet itt valamiféle prototípusként a „dal” képvisel, egyfajta esztétikai önreferenciaként jelenik meg, amelyen keresztül azonban a szerző éppen hogy megerősíti a hőstől való távolságát: „A líra e tekintetben is közel áll a közvetlen dalhoz, melyben az élmény mintha önmagát énekelné meg: a bánat tárgyra irányulóan bánkódik (etikai módon), s egyidejűleg meg is éneklí önmagát, sír, és eközben megéneklí sírását (esztétikai önvigasztalás).”³⁷ Ez a kettőség képviseli mindenfajta esztétikai attitűd alapját mind a szerző, mind az olvasó oldalán.

Elégge meglepő módon éppen ebben az összefüggésben vezeti be Bahtyin az intonáció kategóriáját, amely később a fentebb tárgyalt, *A szó az életben és a költészetben* című írás érvrendszerének középpontjában köszön majd vissza. A Puskin-vers „intonációs szerkezetét” tárgyalva Bahtyin különbséget tesz a ritmus („az esemény egészére adott szerzői reakció”) és az intonáció között (ez utóbbi „a hős – intonációs jellegű – reakciója a tárgyra az egészen *belül*”).³⁸ Mindkettő részét képezi a szó „hangalakjának”, de eltérő szinteket képviselnek. A ritmus a megnyilatkozás formális (akár azt is hozzá lehetne tenni, esztétikai) összetevői közé tartozik, és ekképp abban a reflexív aktusban jut szerephez, amelyet Bahtyin a költemény azon teljesítményében mutatott ki, hogy az képes „megénekelni” önmagát. A ritmus, amint azt Bahtyin az írás több pontján is megállapítja, ennek megfelelően nincs jelen „az élményt átélő

³⁵ Uo.

³⁶ Uő: *A szerző és a hős*. 22–23.

³⁷ Uo., 28.

³⁸ Uo., 18. Lásd ehhez C. CIEPILA: Taking Monologism Seriously. *Slavic Review*, 1994/4, 1012–1013.

lélek számára”, mi több: „A belső élet a maga bensejéből fakadóan nem ritmikus, tágabb értelemben azt mondhatjuk, nem lírai. A lírai forma kívülről származik [...]”³⁹ A másik oldalon az intonáció viszont belülről járja át a szót, és jóval sokrétebbnek kell lennie, hiszen, a Puskin-vers esetében, minden szó három különböző, egymást átjáró kontextusba ütközik, vagyis intonációjuknak három eltérő irányban kell végbemennie. Nem sokkal azt követően, hogy rávilágított az intonáció és a ritmus között lehetséges konfliktusra, Bahtyin mindazonáltal arra is emlékeztet, hogy megkülönböztetésük nem feltétlenül kell, hogy egybeessen a szerző és a hős közötti különbségtétellel (hiszen mindkettő megjelenhet bármelyik oldalon), és egy jóval alapvetőbb mintázatot vázol fel, amely a „valós” intonáció és ritmus (a hős oldala), illetve ezek „formai” ellenpólusai (a szerző oldala) között húz határvonalat. E módosítástól függetlenül intonáció és ritmus megkülönböztetése egy különös dilemmára tesz figyelmessé Bahtyin lírával kapcsolatos elgondolásában. Mivel, mint állítja, a kettő közötti feszültség „a mű valóságos előadásakor” jön felszínre, Bahtyin általában véve kissé szkeptikusnak mutatkozik a versek hangzó előadásának lehetőségét, vagyis egy olyan gyakorlatot illetően, amelyben amúgy (mint az fentebb említésre került) egyáltalán nem volt járatlan. Első pillantásra a tárgyat és a szót átjáró különféle intonációk heterogenitása volna az, ami megakadályozná az előadás következetes megvalósítását (pontosan erre hivatkozva fog majd Volosinov, kissé nosztalgikus hangon, a modern irodalmi próza „elnémulásáról” értekezni⁴⁰), ám Bahtyin számára, mint azt Lachmann kimutatta,⁴¹ az intonációk sokfélesége éppen hogy annak elkerülhetetlenségéről tanúskodik, hogy az írott szöveget át kell vezetni az emberi hang tartományába, hiszen ez a sokféleség csak ott jeleníthető meg. Ez nyilván különösen így van az olyan polifonikus vagy dialogikus műfajok, mint elsősorban a regény esetében, a költészetben viszont az intonáció kényszerűen a – formális vagy informális – ritmus egységesítő tendenciájával kerül szembe, éppen ezért, minden várakozással ellentétben, jóval kevésbé alkalmas a szóbeli előadásra! Másként fogalmazva: paradox módon a ritmus (a szerző tisztán formális és diktatórikus reakciója

³⁹ BAHTYIN, i. m., 259–260. Bahtyin ezzel, mondhatni, megelőlegezi Volosinov valamivel radikálisabb kijelentését, mely szerint „nem az élmény szervezi meg a kifejezést, hanem – éppen fordítva – a kifejezés szervezi meg az élményt, a kifejezés adja meg az élmény első formáját és az határozza meg irányát is.” (VOLOSINOV: Marxizmus és nyelvfilozófia [részletek]. Ford. Könczöl Csaba – Orosz István. In BAHTYIN: *A beszéd és a valóság*. 243. Vö. még 243–251.)

⁴⁰ „Az esetek többségében azonban, mégpedig éppen ott, ahol a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd tömegjelenséggé vált – vagyis a modern művészi prózában –, lehetetlen az értékinferenciát élőszóban visszaadni. Sőt, a nem tulajdonképpeni egyenes beszéd fejlődése maga is azzal függ össze, hogy a nagy prózai műfajok egyre inkább a néma regisztrálás funkcióját töltik be. Csak a prózának ez az elnémulása tett lehetővé, hogy létrejöjjön az intonációs struktúráknak az az élőszóban visszaadhatatlan bonyolultsága és töbrétegtűsége, amely annyira jellemző a modern irodalomra” (uo., 335).

⁴¹ LACHMANN, 195.

a megnyilatkozás egészére) lesz az, ami szembemegy a költészetnek a hangos olvasáson keresztül véghezvihető intonációs realizáció iránti implicit igényével. Később, *A szó a regényben* című tanulmányában Bahtyin egyértelműen a ritmust fogja majd felelőssé tenni a lírai költészetnek az élő nyelvek társadalmi valóságával szembeni ellenszegüléséért: „A ritmus azáltal, hogy a nyelv minden mozzanatát közvetlenül a művész hangsúlyrendszerének részévé avatja (a legközelebbi ritmikai egységek révén), csírájában felszámolja a szóban potenciálisan benne rejlő szociális-nyelvi világokat és arculatokat: a ritmus mindenestre határozott korlátokat szab nekik, nem engedi őket kibontakozni és materializálódni. A ritmus még jobban megszilárdítja és szorosabbra vonja a költői stílus, valamint az általa posztulált egységes költői nyelv síkjának egységét és zártságát”.⁴²

Bár Bahtyin, mint az a fentiek során talán láthatóvá vált, az 1920-as években nem egy olyan elképzelést kidolgozott, amely lehetőséget teremtett volna arra, hogy legalábbis protodialogikus vonásokat fedezzen fel a lírában is, ráadásul az esztétikától a „szociológiai poétikáig” egészen eltérő módszertani keretek között egyaránt, ennek során arra is jó okokat talált, hogy óvakodjon a lírai műfajok beemelésétől a dialogicitás azon birodalmába, amelyet későbbi írásaiban alapozott meg az 1930-as évektől kezdve. A diszkurzív dialogicitás fogalmát kibontakoztató kulcsfontosságú tanulmányainak egyikében, *A szó a regényben* című írásban határozottan megtagadja a költészettől a szó ún. belső dialogikusságának bármelyik összetevőjéhez való hozzáférést:⁴³ a költők nem ismerhetik fel sem az „idegen szó” jelenlétét a nyelvükben, sem azt, hogy valójában minden szó valamiféle „válasz-szót” feltételez a másik részéről. A lírai műfajok eme hiányosságának többféle oka van. Elsőként arra a stilisztikai tételre lehetne hivatkozni, mely szerint a költészet olyan nyelvi absztrakciókat képvisel, mint például a nyelv és a beszéd feltételezett „egysége” és „egyedisége”.⁴⁴ A költői műfajok, amelyeket „az ideologikus szóval áthatott élet egységesítő, centralizáló és centripetális erővonalai” irányítanak, elzárkóznak a nyelvi megnyilatkozások igaz közegétől, vagyis a „dialogizált beszédmód-sokféleségtől”.⁴⁵ Ennek következtében Bahtyin költője a nyelv jelenlétét úgyszólván csupán *belülről* tapasztalja meg, abban az értelemben, hogy csakis azon az áron vállalhat felelősséget a beszédéért, hogy nem vesz tudomást ama nyelvi nézőpontok sokaságáról, amelyek saját nyelvének túloldalát népesítik be, vagyis, pontosabban fogalmazva, akkor sem tud távolságot tartani a saját nyelvétől, amikor idegen nyelvekkel vagy idegen dolgokkal találkozik. Ezekben az esetekben, véli Bahtyin, a költő a tárgyiasítás manőverén keresztül vesz tudomást a soknyelvűségről, az idegen diskurzust valamiféle

⁴² BAHTYIN: *A szó a regényben*. In uő: *A tett filozófiája / A szó a regényben*. Ford. Patkós Éva – S. Horváth Géza. 164.

⁴³ Uo., 144–145.

⁴⁴ Lásd például uo., 117, 149, 162.

⁴⁵ Uo., 128–129.

dologként felfogva.⁴⁶ Ebben rejlik az oka annak, hogy miért csupán a regény tud önnön nyelvi természetére reflektálni, ugyanis – a költészettel ellentétben – a regény arra is képes, hogy reprezentáljon egy megnyilatkozást ahelyett, hogy pusztán egybeessen azzal.⁴⁷

A költő ilyen értelemben voltaképpen természetellenes nyelvi magatartásának egyik következményét Bahtyin abban a különbségben mutatja ki, amely a szónak az általa jelölt „dologra” való irányulása tekintetében észlelhető a költészet és a próza között. Az izolált szavak stilisztikai eszméjére is hivatkozva sajátos víziót bontakoztat ki a szó intencionális természetéről a lírai beszédmódban.⁴⁸ A prózai szóval ellentétben a lírai szó nem kényszerül arra, hogy keresztülhatoljon és így érintkezésbe lépjen mindazon idegen szavakkal, amelyek ugyanarra a tárgyra irányulnak. Mi több, a költő mindenekelőtt éppen arra törekszik, hogy megtisztítsa nyelvét mások intencióitól annak érdekében, hogy „egységes intencionális egészből” indulhasson ki.⁴⁹ Az intenció, egy nem teljesen nyelvi fogalom, amely, mint azt némiképp elnagyoltan ugyan, de mégis kézenfekvő itt feltételezni, láthatóan az 1920-as évek írásaiban központi szerepet játszó „intonáció” kategóriáját igyekszik felváltani, Bahtyin számára a szerzői tudat egyfajta orientációját jelöli, amely a szót az általa megnevezendő tárgy felé irányítja. A költői képben (amely, mint Bahtyin hangsúlyozza, szűken értve nem más, mint a trópus), a szó és a „szüzi” tárgy kölcsönhatása nem előfeltételez további kontextusokat: kizárólag a szó és a dolog között megy végbe. A szó mint trópus tulajdonképpen egyfajta referenciális meghatározatlanságból nyeri a szemantikai gazdagságát, vagyis, lehetne hozzáfűzni, azon tulajdonképpeni jelölés hiányából, amely átfoghatná a tárgy érzéki összetettségét. „A szó – írja Bahtyin – elmerül tárgyának kimeríthetetlen gazdagságában és ellentmondásos sokszínűségében, »szüzi«, »szavakba még nem öntött« természetében; ezért semmit sem feltételez saját kontextusán kívül (leszámítva természetesen magának a nyelvnek a kincseit). A szó megfelel a tárgy ellentmondásos nyelvi tudatosításának történetéről, csakúgy, mint e tudatosítás ugyanolyan ellentmondásos, sokféle beszédmódú jelenéről is.”

Ez az érvelés csakugyan a trópus olyan, bizonyos mértékig nem nyelvi elgon-
dolásáról tanúskodik, amelyet Paul de Man igencsak problematikusnak ítélt a Bahtyin-tanulmányhoz fűzött kommentárjában. A fénysugár vagy fénytörés központi metaforája Bahtyinnál („a trópus egyedüli trópusa”, jegyzi meg De Man) azon fenomenológiai előfeltevés jelenlétét tanúsítja, amely szerint „a trópus egy tárgyra irányított intencionális struktúra, és mint ilyen, tiszta *episztémé*, vagyis nem a nyelv ténye”.⁵⁰ Ezen a ponton akár Bahtyin/Volosinovnak „a metafora nyelven kívüli értel-

⁴⁶ Uo., 147–148.

⁴⁷ Vö. TODOROV, 101.

⁴⁸ BAHTYIN, i. m., 134–136.

⁴⁹ Uo., 162.

⁵⁰ DE MAN, i. m., 111–112.

mére” tett utalását is fel lehetne idézni *A szó az életben és a költészetben* végéről, amelyet az a kijelentés követ, miszerint „a költő azért használ metaforát, hogy értékeket csoportosítson át, nem pedig azért, hogy nyelvgyakorlatokat végezzen”.⁵¹ A helyzetet ugyanakkor nyilvánvalóan némiképp bonyolítja a kitekintés a túlsó térfélre, a prózára, hiszen ott éppen „az idegen szavak, értékelések és hangsúlyok közege” okozza a tárgyira irányított szó fénytörését. Az ilyen szó azonban semmiképpen sem nevezhető trópusnak, hiszen ezt a kategóriát Bahtyin a szó lírai tapasztalata számára tartja fenn. Ez utóbbit voltaképpen a szó nem nyelvi tapasztalatának tendenciája jellemzi, hiszen éppen az különbözteti meg a prózai diskurzus belső dialogicitásától, hogy kitörli a nyelvi momentumot a tárgyból.

Miért nem lehetséges, hangozhatna a kérdés, a trópus retorikai fogalmát Bahtyin belső dialogicitására alkalmazni? Bahtyin a tanulmány egy későbbi pontján tesz kísérletet ennek az elhatárolásnak a magyarázatára, ahol azt igyekszik megmutatni, hogy egy trópus pontosan azért nem lehet dialogikus, mert nem lehet felosztani (vagyis a benne foglalt jelentéseket megkülönböztetni) két különálló hanghoz való hozzárendelés útján. Csak a próza belsőleg dialogizált diskurzusa képes arra, hogy különálló hangok valódi dialógusát hozza létre, noha ez a dialogicitás természetesen nem merül ki a szűken értett dialogikus formákban.⁵² Bahtyin nemegyszer kiemeli, hogy a szó és a tárgy közötti közvetlen viszony a költő egységesített nyelvében voltaképpen előfeltételét jelenti a szimbólumok vagy metaforák kibontakozásának. Mivel a trópusba bevont különböző jelentések közötti kapcsolat egyetlen egységes hang határain belül valósulhat csak meg, akkor sem rendelhető a dialógus kategóriája alá, ha formálisan nézve egy dialogikus szerkezetben bukkan fel.⁵³ Az idegen diskurzus behatolása a retorika tartományába a próza kezdetét jelzi. Némiképp meglepő módon Bahtyin éppen egy retorikai terminussal, az iróniával utal erre a momentumra, amint az a következő idézetből világosan kiderül: „Mihelyst idegen szólam, idegen hangsúly, egy másik lehetséges nézőpont tör be a szimbólum eme játékába, a költői sík máris romokban hever, s a szimbólum áttevődik a próza síkjára. Ahhoz, hogy megértsük a költői két-értelműség és a prózai kétszólamúság közti különbséget, elég, ha bármely szimbólumot ironikusan fogunk fel és hangsúlyozunk (természete-

⁵¹ BAHTYIN: *A szó az életben és a költészetben*. 54.

⁵² Uő: *A szó a regényben*. 212.

⁵³ Uo., 163–164, 209–210. Lachmann felveti az olyan értelmezés lehetőségét, amely a jelentés tulajdonképpeni és nem tulajdonképpeni szintjei között a trópuson belül megvalósuló kölcsönhatást dialogikus viszonyként fogná fel, ám arra következtet, hogy ez a retorikára mint olyan nyelvi szabályozó instanciára tartana igényt, amely maga határozná afelől, hogy a tropologikus struktúrák közül melyek lehetnének elfogadhatók, és melyek nem. A retorika így a dialogicitás valamiféle korlátozását jelentené. A retorika innovatív vagy egyenesen destruktív szemantikai stratégiák iránti elkötelezettsége szintén távol áll a dialogicitás bahtyini dogmájától, hiszen ezek inkább egymást felváltó hangokat, mintsem különböző hangok együttes jelenlétét előfeltételeznék. Vö. LACHMANN, 177–180.

sen adekvát, lényegi kontextusban), azaz saját szólamunkkal oltjuk be, s így hallhatóvá tesszük benne a mi új intenciónk átszüremlését. Ezáltal a költői szimbólumot – miközben az természetesen megmarad szimbólumnak – a próza síkjára tereljük és kétszólamú szavá tesszük: a szó és a tárgy közé idegen szó, idegen akcentus tör be [...].”⁵⁴ A folyamatot az *Anyegin* egy Lenszkijre vonatkozó strófájának példája illusztrálja,⁵⁵ ahol Bahtyin a Lenszkij közvetített lírai perspektívája és Puskin „beszédének” szerzői síkja közötti különbségre helyezi a hangsúlyt: míg Lenszkij számára a versszak képei szimbólumként mutatkoznak meg, addig a szerző perspektívájában, aki a kor nyelvileg sokrétű irodalmi és stílári környezetében lokalizálja azokat, kétszólamúvá (és így prózaivá, sőt talán egyenesen ironikussá) válnak.

Az érv további kommentárt vagy észrevételeket igényel. 1. Bahtyin itt megint azt látszik nyomatékossítani, hogy a prózai diskurzus az, ami képes arra, hogy rávilágítson a voltaképpeni nyelvi mozzanatra egy szimbólumban vagy metaforában. Ezt azonban az a specifikus körülmény teszi lehetővé, hogy a trópus eltérő jelentései elkülöníthető hangokhoz rendelődnek hozzá. Vagyis Bahtyin megközelítésében a hang jelenléte az, ami észlelhetővé teszi az említett nyelvi momentumot. 2. Felmerül a kérdés, hogy az irónia vajon trópus-e vagy sem Bahtyin számára. Első pillantásra úgy tűnik legalábbis, hogy az iróniában lel arra az eszközre, amely képes jelezni a tropológiai mező határait, még akkor is, ha ezt az eszközt éppen egy retorikai terminus nevezi meg. Ebben a vonatkozásban Bahtyin tulajdonképpen nem is áll messze az irónia tropológiai természetét megkérdőjelező kései De Mantól.⁵⁶ Másfelől azzal, hogy tagadja a tropológiát, vagyis úgy tesz, hogy nem az, ami, vagyis hogy nem trópus, az irónia pontosan úgy viselkedik, mint egy trópus, ami azt jelentené, hogy az irónia továbbra is trópus marad. Következésképpen akár azt a sejtést is meg lehetne fogalmazni, hogy amit Bahtyin kétszólamúságnak nevez, voltaképpen a retorika produktuma, hiszen az irónia révén vagy az irónia álruhájában vonul be a költői diskurzusba. 3. Bahtyin az ironikus akcentust a „saját szólamunk” bevezetésével azonosítja. Ez egyben azt jelentené, hogy a költészet viszont olyan műfajokat foglal magában, amelyek nem tartoznak sem ismerős, sem idegen hangokhoz,

⁵⁴ БАХТИН, i. m., 210–211.

⁵⁵ „Он пел любовь, любви послушный, / И песнь его была ясна, / Как мысли девы простодушной, / Как сон младенца, как луна” (II.10). Áprily Lajos fordításában: „Szerelemről dalolt, s az ének, / a hódoló vers tiszta volt, / Mint gyermek álma, lánykalélek / S felhőtlen ég-pusztán a hold”. Bahtyin egy korábbi tanulmányában részletesebb olvasatot nyújt erről a szakaszról: Uő: A regény nyelv előtörténetéhez. Ford. Könczöl Csaba. In uő: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976, 220–224.

⁵⁶ Annak ellenére, hogy bizonyos összefüggésben közel került ahhoz, hogy a „trópusok trópusát” testesítse meg (DE MAN: Az irónia fogalma. Ford. Katona Gábor. In uő: *Esztétikai ideológia*. Budapest, 2000, Janus–Osiris. 177.), az irónia de Man számára végeredményben „nem trópus többé, hanem [...] a megértés szisztematikus szétbomlása.” (Uő: *Az olvasás allegóriái*. Szeged, 1999, Ictus/JATE. 403–404.)

tehát voltaképpen azt is, hogy a sokszólamúság tagadása mögött a hang vagy hangok élő, együttes jelenlétével szembeni ellenkezésük rejlik. Innen nézve a költészet váratlanul valamiféle kritikai perspektívát látszik kibontakoztatni, amely a hang(ok) omniprezenciájának ideológiájára derít fényt Bahtyin dialogicitásról alkotott koncepciója mögött.

Aligha pusztán véletlen, hogy a Bahtyin-irodalomban nem egy olyan megállapítás található, amely valamiképpen az időtlenség karakterét észleli ebben a költészet-fogalomban: a líra ebben az összefüggésben olyan műnemnek mutatkozik, amely lehántja a nyelvről „a jelenbeliség jegyeit”.⁵⁷ Amikor az olyan lírai beszélő intencionális egyeduralmát tárgyalja, aki kénytelen kitörölni az idegen intenciókat a nyelvből ahhoz, hogy saját diskurzusát megteremthesse, Bahtyin egy mitológiai utalással élve a Léthére, a felejtés folyójára hivatkozva valamiféle *ars oblivionalis* technikájaként írja le a költői nyelv működését: „Mindannak, ami bekerül a műalkotásba, el kell merülnie a Léthé hullámai közt, el kell felednie korábbi, idegen kontextusokban töltött életét: a nyelv csakis a költői kontextusokon belüli életére emlékezhet (s itt konkrét remniszcenciák is lehetségesek).”⁵⁸ A költészetben nem lehetnek jelen idegen hangok, pontosabban csakis egy olyan kontextusban mutatkozhatnak meg, amely megfosztja őket sokszólamú környezetüktől. A remniszcenciák költői diskurzusokban való megjelenésére vonatkozó kiegészítés vagy pontosítás egy fontos különbségtételre világít rá Bahtyin elképzelésében, mely ugyanakkor gyakran figyelmen kívül maradt azokban a kísérletekben, amelyek a dialogicitás koncepcióját az intertextualitás fogalmával akarták összekapcsolni. Bahtyin itt láthatóan elismeri az intertextuális viszonylatok (legalábbis egyfajta, mint Lachmann fogalmaz, „hermetikus” intertextualitás) létjogosultságát a lírai műfajokban, ám ezek lehetőségét nem tekinti bizonyítéknak abban a tekintetben, hogy általuk dialogikus momentumok is jelen lennének bennük. Miközben valóban lehetne amellett érvelni, hogy az így felfogott lírai hang azáltal alapozza meg magát, hogy idézőjelek közé zárja mindazon idegen hangokat, amelyek megjelennek a diskurzusban,⁵⁹ Bahtyin számára az esetek többségében mindazonáltal éppen az idézőjelek tanúskodnak, még ha olykor valamiféle kétszólamú expresszivitás formájában is, a másik beszédének jelenlétéről a beszélő aktuális megnyilatkozásában.⁶⁰ A szó a regényben egy egészen megdöbbentő pontján Bahtyin egyenesen arra a következtetésre jut, hogy a lírában a szerző minden szavát „úgymond »idézőjelek nélkül«”⁶¹ használja, vagyis olyan diszkurzív gyakorlatot követ, amely nem tart igényt a saját nyelvét a másokétól elválasztó határvonalak kije-

⁵⁷ MORSON–EMERSON, 320, 322.

⁵⁸ BAHTYIN: *A szó a regényben*. 163.

⁵⁹ C. BRANDIST: *The Bakhtin Circle*. London/Sterling, 2002, Pluto Press. 117.

⁶⁰ Lásd például BAHTYIN: *A beszéd műfajai*. 406.

⁶¹ Uő: *A szó a regényben*. 146. Vö. Szlovo v romanye. In uő: *Szobranijje szocsinyenij* 3. Moszkva, 2012, 38.

lölésére. (Ez a gyakorlat, mint arra többen rávilágítottak már, magának Bahtyinnak az írásából sem teljesen ismeretlen – bár ennek más okai lehetnek.⁶²) Ami persze a leginkább zavarba ejtő ebben a kijelentésben, az az, hogy Bahtyin az „idézőjelek nélkül” kifejezést – idézőjelbe tette! Idézőjelek nélkül – idézőjelekben.

Mit mutat ez a különös grafikus gesztus? Mindenekelőtt, úgy tűnik, további adalékot nyújt arra nézvést, hogy valójában még a költészetben sem lehetséges anélkül megszólalni, hogy ezenközben a megnyilatkozás ne idézzon más hangokat is. Mivel azonban, másfelől, a költői diskurzusról alkotott bahtyini modellben csak egyetlen hang lehetséges, amely az egész megnyilatkozás fölött uralkodik, az idézőjeleknek vélhetően egy további körülményt is jelölniük kell, méghozzá azt a fenyegetést, hogy valójában pontosan a saját diskurzus, a saját szavak, a saját hang az, ami nem lehet közvetlenül jelen, vagyis, másként fogalmazva: amelynek szükségszerűen el kell merülnie a Léthé hullámai között. Míg Bahtyinnak a dialogikus természetű prózai szóról alkotott modelljében (amely úgymond „a »már elmondottak« atmoszférájában formálódik”⁶³), úgy tűnik, nincs összeférhetetlenség a diskurzus idézőjeles vagy idézett mivolta és a különféle hangok párhuzamos vagy együttes jelenléte között, addig a költő nyelvét egyfajta önnön hangjába bevésett távollét határozza meg, vagyis, tulajdonképpen, „az alkotásfolyamat hulladécai”,⁶⁴ amelyekben mintegy múltbeliként jegyzik fel magukat a szótól a tárgyig vezető út nyomai. Bahtyin költészetelmélete az idegen szóról alkotott elképzelésének egy másik aspektusát tárja fel: ami a prózai diskurzusban az idegen szavak jelenlevőségének mutatkozik, az a költő perspektívájából arra a pusztá megelőzöttségre vagy múltbeliségre derít fényt, mely saját szavait járja át – egy olyan körülményre mellesleg, amelyet a volosinovi nyelvfilozófia jóval több figyelemben részesített, mint Bahtyin regényelmélete.⁶⁵ Miközben tehát Bahtyin prózai soknyelvűségről alkotott koncepciója azzal, hogy rávilágít az idegen szavak elkerülhetetlen jelenlétére, minden beszélő entitást a saját diskurzus létrehozásának korlátaival szembesít, a lírai költészetre vonatkozó elgondolásai ennek a koncepciónak a láthatatlan oldalát tárják fel, nevezetesen a vokális jelenlét ideológiáját, amelyen a dialogicitás elmélete alapul.

⁶² Lásd erről például Tihanov vélekedését: „Bahtyin részint azért nem törődött sokat azzal az elvárással, hogy rögzítse a kortársai iránti elkötelezettségét, mert hite szerint eszméik nagy része általánosan hozzáférhető volt az irodalom kiaknázatlan forrásaiban is, ahol mindazok figyelmére számítanak, akik hajlandóak észrevenni őket. Bahtyin munkásságát áttekintve valóban azt fogjuk látni, hogy legkevésbé az irodalmi forrásairól adott számot, ugyanis a művészetet, hagyományos humanista szellemben, természetes közkinsnek tekintette, olyasvalaminek, mint a levegő, amelyet magától értetődően és minden további kötelezettség nélkül lélegzünk be” (Tihanov, 167). Lásd még CIEPILA, 1024.

⁶³ BAHTYIN: *A szó a regényben*. 138.

⁶⁴ Uo., 214.

⁶⁵ Részletekért lásd mindenekelőtt S. WEBER: *The Intersection. Diacritics*, 1985/4. Továbbá: COHEN, i. m., 68.

BÓKAY ANTAL

A LÍRAI ÉS OLVASÁSA

Paul de Man líraelméletéről

A „lírai” (vagy pontosabban: a „líraolvasás”) Paul de Man irodalomfelfogásának alapvető témája volt. Nemcsak arról van szó, hogy „De Man számos kései esszéje – nem épp könnyen érthető módon – a líra fogalma köré összpontosul”,¹ hanem mintha az egész dekonstrukciós irodalomfelfogás a lírai (olvasat) problémája körül szálalt volna meg. Ennek mélyén aztán egy dekonstruktivista szubjektumelmélet körvonala is rekonstruálható. A De Man-i líraiságfogalomról szóló megjegyzéseimben elsősorban a kései, 1985 tavaszán megjelent, a témával leginkább átfogóan foglalkozó *Antropomorfizmus és trópus a lírában* című írásra szorítkozom. Nem tudok most kitérni De Man romantikus és formalista forrásaira, és mellőznöm kell kortárs párhuzamai elemzését is. Kortársai közül a felszínen különbözőnek látszó, valójában viszont sokban hasonló elgondolást dolgoz ki Julia Kristeva,² párhuzamokat találhatunk Derrida e témáról szóló megjegyzéseiben³ és érdekes kontrasztot, másféle utat Philippe Lacoue-Labarthe⁴ Celan-interpretációjában.

De Man már a 60-as években írott tanulmányaiban is rendszeresen foglalkozik a líra természetével. Különösen jelentős és a későbbi elgondolás irányait sokban előlegezi a *Blindness and Insight* 1971-es első kiadásában⁵ olvasható, de az 1969-ben íródott *Líra és modernitás*⁶ szöveg is. A *Blindness and Insight* majd minden tanulmánya tartalmaz olykor rendszerszerű líraelméleti felvetést, különösképpen a második

¹ JONATHAN CULLER: Líraolvasás. In *Figurák*. Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc. Budapest, 2004, Gondolat. 119.

² JULIA KRISTEVA: *Revolution in Poetic Language*. New York, 1984, Columbia University Press.

³ JACQUES DERRIDA: ‘Che cos’è la poesia?’ In *Between the Blinds: A Derrida Reader*. Ed. Peggy Kamuf. New York, 1991, Columbia University Press. 221–237.

⁴ PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: *Poetry as Experience*. Stanford, 1999, Stanford University Press.

⁵ PAUL DE MAN: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, 1971, Oxford University Press.

⁶ PAUL DE MAN: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Second revised edition. Minneapolis, 1983, University of Minnesota Press. 166–186.

kiadásba bevett *A temporalitás retorikája* ilyen. Már itt megtörténik egy jelentős váltás, a tudatalapú elgondolás egyre erőteljesebben retoricitásalapúvá válik. E fordulat teljeseedik ki *Az olvasás allegóriái* (1979) kötetben, amely (szerzője szerint) „történeti tanulmánynak indult és az olvasás elméleteként végezte”,⁷ olyan elméletként, amely „elvileg az olvasás [...] retorikájához vezethetne el”.⁸ Olvasás és retoricitás, más szóval a lírai érzékelés, illetve a lírai szöveg természete az irodalmiság legátfogóbb dekonstruktív kategóriapárjaként működik az 1979-es könyvben. Jellemzőek az életműben interpretált művek: ezek Yeats, Wordsworth, Hugo, Baudelaire, Mallarmé, Rilke versei. A választott szövegek és lírai korszakok valószínűleg abszolút tudatosan jelzik a líraelméleti elgondolás lényegi jellegét, és egyben megjelölik határait is.⁹ A líraiság kapcsán voltaképpen a „lírai” modernításban történt genezisééről, megteremtődéséről lenne szó, egy olyan ősmodellről, egy olyan alaprend létrejöttéről, amely egy radikálisan új szubjektivitáspozíció megteremtésével minden további lélekbeszédet, lírai szöveget megszabott. De Man líraelméletének talán legfontosabb (elmélettörténeti) jellemzője, hogy a romantikus, bensőségmegismerésre irányuló lírafelfogást összekapcsolta a strukturalizmus (a jakobsoni poétikai funkció) lírafelfogásával, vagyis a formalista elméleten (a nyelviség elsődlegességét szem előtt tartó elképzelésen) keresztül mutatta meg a szubjektum sajátos önteremtő és önmegszüntető működését.

De Man a szó szokásos értelmében nem írt líraelméletet, hanem – és ez a dekonstrukciós megközelítés meghatározó jellemzője – újra és újra tett olykor meglehetősen enigmatikus, olykor véletlenszerűnek tűnő kijelentéseket, melyek látszólagos alkalmi jellegük ellenére meglepően koherens teóriát vázolnak. De ami még fontosabb: De Man minden líraelméleti megjegyzése *szövegértelmezéseken* keresztül született meg, az olvasás allegóriájaként jött létre. Ebből a szempontból nagyon hasonlít a pszichoanalízishez: Freud sem elméleti-pszichológiai rendszerből következtetett ki egy gyógyítási módot, hanem egy léteremtő dialogikus szituációban, a terápiás szituációban, egy létszerűen elsődleges aktivitásban, dialógusban fedezte fel a személyes bensőség működésének elveit. Az olvasat (önolvasat) radikális elsőbbsége De Mannál is jelen van, csak nála a terápiás beszélgetés a versekkel (igaz, ezek is az álommunka/álomfejtés tipikus eljárásai, a retoricitás mentén) történik meg, de ez a dialógus is az áttétel, viszontáttétel sűrűjében ad lehetőséget elméleti (metalírai) következtetések megfogalmazására.

⁷ PAUL DE MAN: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarassi György. Szeged, 1999, Ictus Kiadó. 7.

⁸ Uo.

⁹ De Man – ellentétben Derridával – nem ír jelentős értelmezést a késő szimbolizmus költői utáni nemzedékekről, nincs szó Poundról vagy Eliotról, és csak említés sem esik nála Celanról.

Az *Antropomorfizmus*-tanulmány¹⁰ címében is megjelenő „lyric” szó kétféle módon, főnévi és melléknévi értelemben is olvasható, jelentheti a lírai szöveget (a lírai költeményt), de jelenthet általában vett lírikusságot, egy átfogó modalitást is, olyat, ami megalapozza az ilyen szövegek működését. Vagy még általánosabb értelemben: a lírai szövegek léte a nem nyelvi bensőség olvasásának, megismerésének is megjelöli az útját, vagyis a lírai karakterének tisztázásával De Man radikálisan egy másféle, a hagyományos metafizikai ismeretfelfogástól eltérő, azt romboló episztemológiát is körvonalaz. A „lírai” kifejezés azonban más szempontból is kettős üzenetű. Eszerint a „lírai” egyrészt a bensőség primer olvasata, egyfajta elolvasása (nyelvesítése, fenomenalizálása) a más természetű (vágy, energia, indulat jellegű) bensőségnek. Másrészt viszont a „lírai” nemcsak olvas (bensőséget), hanem őt magát is olvassák, a már megírt vers olvasási, értelmezési kényszert eredményez, amely újra – de már szövegen keresztül – bennfoglalt, a bensőséggel kapcsolatos, meglehetősen zűrzavaros megismerési aktus. Mindkét esetben kulcskérdés az „olvasás”: maga a líra bensőségolvasás, és ennek a bensőségnek a létezésbe kerülése feladattá teszi a líraolvasást. De Man egy több mint enigmatikus, de igen határozott kijelentése talán éppen erről szól, vagy talán éppen ezt, az (el)olvasás lehetőségét tagadja: „Semmilyen lírát nem lehet lírikusan olvasni, mint ahogy egy lírai olvasat tárgya sem lehet maga líra – ami nem jelenti azt, hogy epikus vagy drámai volna” (386). A kijelentés akkor hangzik el, amikor de Man nem éppen fogalmilag (hanem igen-csak líraian) olvassa egymásra Baudelaire szonettjeit, a fogalmilag (is) beszélő *Kapcsolatokat* és a lírai beszédű *Varázst*. Könnyen lehet tehát, hogy de Man a *permanent parabasis* (ön)íroniája mentén pontosan az ellenkezőjét műveli annak, amit ebben a kijelentésben mond. Neil Hertz ezeket az elméletbe beszüremelő lírai fordulatokat nevezte „lurid figures”-nek, azaz színes vagy ijesztő, zűrös képeknek.¹¹ Az nyilvánvaló, hogy legalább kétféle olvasási lehetőség, út van: lírai és nem lírai. Az utóbbi a hagyományos episztemológiába illeszthető fogalmi vagy éppen hermeneutikai. Az idézett mondatot ezért úgy fogalmaznám át (úgy olvasnám el), hogy „semmilyen lírát sem lehet csak líraian olvasni”, hanem mindig fogalmilag (hermeneutikusan) is. Ezt a lezáró, fogalmi (hermeneutikus), „líraiatlan” (unlyrical¹²) (el)olvasatot azonban egy lírai (retorikai) olvasás megbontja, sőt lerombolja, de ezzel ellentmondásos módon megnyitja a lehetőséget (vagy kényszert) egy újabb fogalmi elolvasás előtt. Mindebből úgy tűnik, hogy a „lírai” nem meghatározott sajátos nyelvi struktúra

¹⁰ PAUL DE MAN: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. In uő: *Olvadás és történelem: válogatott írások*. Vál. Szegedy-Maszák Mihály, ford. Nemes Péter. Budapest, 2002, Osiris. 369–394. (Erre az írásra a továbbiakban a főszövegben zárójellek közé tett oldalszámmal hivatkozom.)

¹¹ NEIL HERTZ: *Lurid Figures*. In LINDSAY WATERS – WLAD GODZICH (eds): *Reading de Man Reading*. Minneapolis, 1989, University of Minnesota Press. 82–105.

¹² Ez egy De Mannál nem szereplő, általam kreált terminus.

(mint Jakobsonnál a poétikai funkció), hanem nyelvi folyamat, állandóan működő, konfliktusos dinamika, nem a nyelvi tárgy, hanem az olvasás aktivitása.

Nem véletlen, hogy de Man egy gyakran idézett (a líraiságnál látszólag átfogóbb intenciójú) Nietzsche-mondatból indul ki, olyanból, ami poétikus dikcióval semmisíti meg a hagyományos filozófia metafizikus episztemológiáját, az igazság szokásos fogalmát: „Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen...” (369).¹³ E különösen tördelt, fragmentált részlet szavainak kibontásával építi fel de Man a maga alapvetően nietzscheiánus líraiságfogalmát.

A lírai mint kifejezetten modernitásjelenség elkerülhetetlenül szembesít egy átfogóbb kérdéssel: ha van lírai diszkurzus (ha létezik és dominanciára tud jutni szövegekben a poétikai funkció), akkor az ilyen szövegek hogyan illeszkednek a diszkurzivitás modernításban alapvetőnek tartott változata, az igazságértékkel rendelkező diszkurzus közegéhez? Mit és hogyan jelöl a lírai? És ha jelöl, akkor ez mennyiben érvényteleníti a hagyományos, igazságértékre épülő episztemológiát, a korrespondenciaelvet? Kétségtelenül vannak „gesztusok”, amelyek összekapcsolják „az episztemológiát a retorikával” (369). E kettősség, az összekapcsolás és szétválasztás ebben a tanulmányban és de Man korábbi írásaiban állandóan visszatérő téma. Itt, ebben a kései szövegben de Man nagyon karakteres ellenpárookra hivatkozik. Ezek (a később még bővülő első lista szerint) a következők: Hogyan működik a lírai kapcsán a „fogalmak” és „figurák” kettőse? Ha lírairól beszélnek, vajon „észérvek” vagy „esztétikai ítéletek” működnek, illetve centrális szerepet az „értelem” vagy a „képzelet” kaphat, és aki a líráról beszél, az „tudós” vagy éppen „művész”? Ezek a párok két eltérő világérzékelés, világolvasat irányait jelzik. A lírai, illetve a lírai olvasat azonban nem egyértelműen és kizárólagosan a párok második „dobozába” tartozik, hanem kiküszöbölhetetlen heterogenitás jellemzi, azaz mindkét megismerési folyamatra igényt támaszt, igazságigénye van is, meg felülírt is. Ezért elkerülhetetlenül tudatosítani kell „a lírainak mint a költői diszkurzust általánosan leíró fogalomnak a bizonytalanságát” (386). Lehetséges-e egy olyan elmélet, amely a világ érzékelésének ilyen heterogén mechanizmusát egyetlen episztemológiában tárgyalja? Vagy még pontosabban, lehetséges-e egy olyan episztemológia, amely e kettősség mentén tud működni, amely megmondja, mi az esszenciális különbség a líraival kapcsolatos heterogén beszédmód két, elkülöníthető (vagy még inkább: elkülöníthetetlen, megkülönböztethetetlen) tendenciája között?

¹³ De Man a német idézet után azzal folytatja, hogy „even if thus translated before it has been allowed to run on third of its course”, azaz úgy hivatkozik a szövegre, mintha fordítást adott volna. A szöveg azonban nyilván elírás: De Man nem fordított, hanem a német eredetiből kivágott egy darabot. Az olvasás allegóriájában ugyancsak idézi ezt a Nietzsche-szöveget, de ott meglehetősen hosszan, azt a „kétharmadot” is, amit itt kihagy.

Világos, hogy a hagyományos (filozófiai és irodalomelméleti, sőt interpretációs-hermeneutikai) episztemológiai törekvés lényegi szándéka „a diszkurzus feletti ellenőrzés visszanyerése” (370), azaz egy olyan eszmei modell, látásmód biztosítása, amely folytonossá, integrálttá, különbségkonstrukciók mentén (a retorikai „feloldásával”, azaz grammatizálásával) homogénné teszi a költői és nem költői kijelentéseket és az e kijelentésekről való beszédet. De Man pontosan ezt az integrálást tartja reduktívnek, és célja olyan példák vizsgálata, „amelyeket nem lehet visszailleszteni a rendszerbe” (370), amelyek nem homogenizálják a tudás felé a diszkurzust. A lírai valamilyen alapvető értelemben destruktív, hiszen benne, általa elveszítjük „a diszkurzus feletti ellenőrzést”, és ez a helyzet a diszkurzus használójánál: az olvasás aktusában „ellenállást”¹⁴ eredményez, s a diszkurzív folyamat termékeny ellentmondásossága ennek az ellenállásnak a működéséből következik.

Nietzsche felsorolása alapján de Man két lírai folyamatot különít el, egyrészt a metafora és metonímia párosra utalva, a *figuratív*at, másrészt egy egyáltalán nem közismert eljárást, az *antropomorfizmust*. Az elválasztás azonban egyáltalán nem ilyen egyértelmű, mert ez a kettősség nem kétféle nyelvi technika megjelenése, hanem ilyen nyelvi modalitások olvasási módjai, a lírai maga ezen a kettős olvasási aktivitáson keresztül jelenik meg. Az antropomorfizmus „ellenőrzése alatt” tartja a diszkurzust, homogenizál, értelemhez juttat (elolvas), míg az ellenállásban felsejltő figuratív (az olvasás), a nyelv működésbe lépő materiális mélye dekonstruálja, felszámolja az elolvasás optimizmusát. Emellett az egymásba olvadó ellentmondásos kettősség mellett van egy másik kettős jelleg, a lírai szöveg kognitív versus performatív jellege, Nietzsche idézett szövegében ezt jelzi a figurák „seregére”, erejére, hatalmára utalás.

Azonban az antropomorfizmus előzménye is figuratív, de végeredménye, olvasási módja éppen ellentéte a figurativitásnak, mert az „antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát” (371), vagyis megszakít egy figuratív olvasási folyamatot, aktivizást, és ezzel stabilizál valamilyen értelmet. A trópus akkor megy át antropomorfizmusba („A verbalitás tételezése vagy reprezentációja [...] egybeesik a trópusok az antropomorfizmusokhoz való átmenetével” [376]), ha a figuratív heterogenitás homogenizálódik, az érzéki sokfélesége, sokféle olvasati lehetősége egységes esztétikai-fogalmi tapasztalatként működik, azaz egy belső értelem kimondásaként, igazságaként jelenik meg, hiszen „az antropomorfizmus egyetlen állítássá vagy lényegiséggé fagyasztja a tropologikus átalakulások és tételezések végtelen sorát”, így „azonosítás lesz a szubsztancia szintjén” (371). Az antropomorfizmus az „egyik entitást fölcseréli egy másikkal” (például a képit egy értelemre), „valamit valami másnak vesz, amit aztán *adottnak* lehet tekinteni” (371). Az antropomorfizmus egy

¹⁴ E szó kapcsán de Man egy egész tanulmányt írt *Ellenállás az elméletnek* címmel. A tanulmány címe és témája Freud *Ellenállás a pszichoanalízisnek* című írásához kapcsolódik.

olyan látszatot teremt, amely szerint a bensőség elolvasható, megérthető, a metaforának referenciája van: „Nem állítás többé, hanem tulajdonnév” (371). De Man Daphnét említi, aki babérfává változva tudott megszökni Apollón szerelme elől. A babérfa azonban nem Daphné metaforája, hanem ő maga, „azonosítás a szubsztancia szintjén” (371).

Az antropomorfizmus tehát a lírai olyan működése, amely *elolvasás*, lezárás, egy értelmezett, lefordított trópus, egy olyan végeredmény, mely a tropikus folyamatot, dinamikát egyetlen jelentésre rögzíti. Ez a jelentés egy emberi tartalom, értelem, azaz valamiféle bensőségreferencia. Az antropomorfizmus az „igazság” (látszólagos) megjelenése a lírában, pontosabban a líraolvasatban. Valahol alapvetően kikerülhetetlen, pedig reduktív, lezáró, meghamisító jellegű, az „antropomorfikus olvasatok (félreolvasások) lehetősége ugyanis része a szövegnek, és része annak, ami a szöveg tétje”, ez a tét pedig a megragadható, prezentálható szubjektív értelem. Ezért lehetséges, hogy „az antropomorfizmus nem más, mint illuzórikus föltámasztása a nyelv természetes lélegzetének, amelyet a trópus szemantikai hatalma dermesztett kővé” (378). Az antropomorfizmus valójában az ideológia megjelenése a kifejeződés olvasatában, egy szemantikai zárt, nyelvi káoszt old fel egységes, koherens (szubjektív) igazsággá.

Úgy tűnik, az antropomorfizmusok kettős értelemben jelennek meg a lírai szövegek kapcsán. Az egyik az, ha magában a szövegben olyan képek, üzenetrészletek vannak, amelyeknek az „igazsága”, jelentése egyértelműen rögzíthető. De Man Baudelaire *Kapcsolatok*jában mutat ki egy sereg ilyen pontos azonosítást, később persze azt is jelzi, hogy a figuratív miként bontja meg ezen azonosítások érvényét. Az antropomorfizmus szélsőségesen jellemző diszkurzív példája az önéletrajz, mely egy tulajdonnevet (szerzői nevet) és hozzá kötve a szelf nyelvileg konstruált létét, igazságát állítja, azaz antropomorfizálja a nevet, a referenciát. A név ugyanis igazából csak a személytárgyat jelzi, az önéletrajz ezt a tárgyat tölti ki antropomorf értelmek, egy koherens szelf konstrukciójaként. A lírai maga is működhet (és működik) ilyen módon, vagyis van értelmi bázisa, koherenciája (ezt aktivizálja az elolvasás), de ott van mögötte a materiális, figuratív felül- vagy éppen alulírás, sajátos rávetülés, spekularitás, mely az olvasásban mutatkozik meg (és az elolvasásban tagolódik). Az önéletrajz (és De Man szerint a modern költészet) egzisztenciális megalapozó figurája az aposztrófia, amely a megszólításon keresztül antropomorf jelentést, hangot és arcot ad valaminek. Az önéletrajz modellszerepe nyomán válik érthetővé De Man egy másik enigmatikus szövege: „Az önéletrajz nem műfaj, hanem az olvasás vagy a megértés figurája, ami bizonyos mértékig minden szövegben megjelenik.”¹⁵ Egy antropomorfizáló elolvasás, a Nietzsche-idézet értelmében vett „igazság”, a szubjektív utalású szöveggel kapcsolatos intenció szokásos eredménye, ezért lehet

¹⁵ PAUL DE MAN: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2–3, 95.

kijelenteni, hogy „bizonyos fokig minden olvasható címoldallal rendelkező könyv önéletrajzi”,¹⁶ azaz mind elkerülhetetlenül antropomorfizmusba fordított trópusokat épít. De Man az önéletrajz kapcsán „tükrös struktúráról” beszél: a valódi személy és a megírt személy „az olvasás folyamatában érintett két szubjektum kölcsönös reflexív helyettesítés útján meghatározza egymást, s az önéletrajzi mozzanat mint kettejük egymáshoz igazodása játszódik le” (96). Az „igazodás”, amely voltaképpen az „igazság”, az antropomorfizmus érvényesülése azonban bármennyire is akart, még az önéletrajzban sem történhet meg teljesen. A bensőség figuratív heterogenitása (a vágy retorikussága, materialitása) miatt nem lehet leképezni, az értelmet megnyugtatóan megmutatni, hanem kényszerűen, ellenállások aktusain, negatív teremtetésein keresztül új jelentésmegoldások felé kell lépni. Erre utal De Man azzal, hogy „amikor azt állítjuk, hogy minden szöveg önéletrajzi, egyazon oknál fogva egyúttal azt is ki kell jelentenünk, hogy egy sem (lehet) az”.¹⁷ Ez a tükrösség, spekularitás megjelenik a két Baudelaire-vers értelmezése közben is, mert ezekben is pontosan erről van szó: valami egységes kimondása, illetve az ilyen egységes megmutatás problematikussága jelenik meg viszonyukban: „A két vers közötti kapcsolat valóban leírható ama tükröszerű, visszaverődő struktúra létrehozásával és lerombolásával, amely mindig részt vesz az olvasásban” (384). A két vers (a *Kapcsolatok* és a *Varázs*) ezen a tükrös peremen helyezkedik el, a *Kapcsolatok* lírai „elolvasat” hangsúlyú (az antropomorfizmus felé hajlik, jelentős tematikus igazságokat közöl), a *Varázs* pedig lírai jellegű, mintegy „ráírva” a *Kapcsolatokra*, figuratívan megbontja annak utalásegységeit, miközben mindkettő rendelkezik önnön irányával ellentétes, egységesítő vagy éppen megbontó, heterogén nyelvi konstrukciókkal is. Az értelmezések előtt jelzi de Man (nem véletlenül Nietzsche korábban idézett szavainak újrahasznosításával): „a *Correspondance*-t választottuk, hogy körbejárjuk a nyelvnek igazságként, névként és hatalomként való elképzelésének nehézségeit” (374). A *Kapcsolatok* ugyanis egyszerre kínál egy logikus, igazságadekvát olvasatot, azaz antropomorfizmust, de ugyanakkor ez a versre jellemző antropomorf, nyugodt, rendteremtő dikció (mely az idézett interpretációk szokásos témája) rendszeresen belefut az értelmezések során rendre elhallgatott figuratív rombolásba, megbontásba. Az elolvasásnak ezt a diadalát (a képek, figurák feloldását) jelentősen korlátozza, sőt kétségbe vonja a figurativitás bizonytalan, mozgó, megbontó jelentésműködése. De Man a két vers közötti tükrösséget továbbviszi a parnasszista strukturáltság és jelentésség (*Kapcsolatok*), illetve a romantikus személyes expresszivitás (*Varázs*) egymást kizáró tükrére, majd a poétikatörténet ismert kettősére, a „klasszikus” versus „romantikus” párra. Arra a következtetésre jut, hogy a „klasszikus és romantikus fölfogások közötti dialektikus kölcsönhatások – ahogy ennek a két szonettnek ellenirányú szimmetriái is összegzik – végső soron föltárják a költői nyelv szimboli-

¹⁶ I. m., 96.

¹⁷ Uo.

kus jellegét, azt a nyelvi struktúrát, amelyből a költői nyelv ered” (385). A tükrösség, a spekularitásfogalom igen jelentős. A tükör itt egyáltalán nem mimézist jelent, hanem azt, hogy a költői diszkurzus elolvasása egy jelentést megadó figurativitás és egy jelentést megbontó (olvasó) figurativitás közötti térben, ilyenfajta tükröződésben működik. A konstruktív és dekonstruktív lírai jelentésképzés kölcsönkapcsolata a tükrösség, azaz valamiféle negatív tükör ez, mert a figuratív antropomorf elolvasására mindig rávillan, rátükröz ennek a megmondásnak a tarthatatlansága, figuratív megbontottsága: „A tükör mozzanat, mely minden megértésnek része, felfedi azt antropologikus struktúrát, ami minden megismerésben működik, beleértve az én megismerését”, és „meghökkenítő módon mutatja meg a tropologikus helyettesítésekből álló textuális rendszerek lezárásának és totalizálásának (vagyis létrejöttének) lehetetlenségét.”¹⁸

A líra kapcsán de Man egy további, az antropomorfizmushoz köthető terminust is használ, a *fenomenalizációt*, mely a lírával (és a szelffel) kapcsolatos antropomorfizáló szándék megvalósulásáról szól. Fenomenalizál maga a lírai vers is (például a *Kapcsolatok*), és fenomenalizál a líraolvasat, a lírai mű elolvasása is. A fenomenalizálás (amit Culler joggal kulcsterminusnak ítél)¹⁹ – akár az antropomorfizmus – kettős jelentésű. Egyrészt nagyon leegyszerűsítve arra utal, hogy a bensőségnak a lírai megjelenésekor valamilyen külsőt, képet, nyelvi jelet kell felvennie, az élmény szó, nyelv, képzet nélkül nem tud lírává válni. „Ha van tudatosság (vagy élmény, tudat, szubjektum, diszkurzus vagy arc), akkor az szükségszerűen fenomenalizációra hajlik. De mivel az élmény fenomenalitása nem állapítható meg *a priori*, ezért az csak egy jelölési folyamatban történhet meg.”²⁰ Ugyanakkor a líra, a modern költészet jellemzője, ahogy ezt már Hugo Friedrich megjegyezte, az, hogy „elvalótlanít”, azaz egy olyan valóságot mutat, amely voltaképpen nem valóság, csak fenomenalizáció. És ez a fenomenalitás valóban maszk, álruha, olyasmi, ami nem igaz módon, hanem valamiféle alkotó hamisságtevékenységgel artikulál belső értelmet. A fenomenalitás a félreértés (és az ellenállás) aktivitása, és a „líra létezése teljesen a fenomenalitás tagadásától függ, mivel így tudja a legbiztosabban visszanyerni azt, amit tagad” (390). A líra a bensőségértelem megragadása céljából születik, miközben lényege szerint jelzi azt, hogy ez a bensőségértelem teljességében mindig megragadhatatlan, ezért a fenomenalizáció egyszerre út és akadály is a megmutatásban. A lírai diszkurzusban a szubjektív tartalom mintegy negatívan, a fenomenálisra rákapaszkodva, de azáltal mégsem igazán megjelölve kap képviselőt. Egyszerre az és határozottan nem az.

A fenomenalitás másik értelme a lírát olvasó, annak elolvasására, érthetőségére törekvő interpretátor aktivitásáról szól. Olyan, voltaképpen természetes igény és

¹⁸ DE MAN: *Az önéletrajz...* 95.

¹⁹ JONATHAN CULLER, i. m., 128.

²⁰ PAUL DE MAN: *Lyrical Voice in Contemporary Theory*. In *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*. Ed. Chaviva Hošek – Patricia Parker. Ithaca, 1985, Cornell University Press. 62.

kísérlet ez, hogy a bensőséginformáció, amely a lírában a fenomenalitás tagadásával, de mégis azáltal artikulálódva igazságszerűen, egyértelműen kimondható, rögzíthető legyen, az elolvasás során valamiféle megértéshez vezessen el. Az ilyenfajta igény következménye az, hogy „az érthetőség elve a lírai költészetben a költői hang fenomenalizációjától függ”.²¹ Az ilyen fenomenalizáció „anti- vagy metafigurális stratégia”, valami olyan, ami a lírai figurativitását redukálja. De Man kritikai célpontja: két kiemelkedő irodalmár, Michael Riffaterre és Hans Robert Jauss interpretációi, akiknél a „fő hangsúly valami olyanra esik, amit a szöveg fenomenális aspektusának aktualizációjaként vagy konkretizációjaként határozhatunk meg”.²² Az ilyen megközelítés „a líra hermeneutikáját meghatározó esztétikai jelenlét jellemzőivel bír”,²³ és „elfojtja a jelölő figurális és tényleges energiáit”.²⁴ De Man alternatív értelmezése egy olyan olvasást kísérel meg, amely tudatában van annak, hogy a „hang semmiképpen sem közvetlenül érhető el aktuális érzéki tapasztalatként, hogy a manifesztté alakítás költői tevékenysége sokféle formában és változatosan alkalmazott stratégiákban valósul meg”.²⁵ Értelmezésében Jauss-szal szemben a figuralitás dekonstruktív szerepét, Riffaterre ellenében pedig a líra tényleges, materiális mivoltát (hipogramma és inskripció) fogja majd felhozni, „a forma fenomenalítását a figurális helyettesítések és materiális inskripciók szempontjából” vonja kritika alá.

²¹ I. m., 55.

²² Uo.

²³ Uo.

²⁴ I. m., 56. De Man itt egészen pszichoanalitikus logikát követ, részben az elfojtás kifejezéssel, részben pedig az elfojtott természetére mint erőre (power), energiára utalással.

²⁵ I. m., 55.

KOCZISZKY ÉVA

HŰSÉG AZ ESEMÉNYHEZ

Alain Badiou költészetelméletéhez

Látnunk kell, hogy a heideggeri kérdés, „mire való a költő?”, a költő számára a „mire valók a filozófusok” kérdéssé válhat, s hogy a költő magányát csak megkétszerezzi, ha erre a kérdésre így válaszolunk: „azért, hogy legyenek költők”.¹

Ebben a mottóul választott idézetben Alain Badiou Martin Heideggert idézi, aki egyik Rilkéről írt esszéjében hivatkozik Friedrich Hölderlin *Kenyér és bor* (*Brod und Wein*) című elégiájának kérdésére: „Mire való a költő înséges időben?”² s teszi ezt a kérdést a filozófus és a költő diskurzusának közös alapjává.³ Heidegger kérdése a II. világháború utáni teljes orientációvesztés pillanatában reflektált arra a költői orientációvesztésre, mely Friedrich Hölderlin nyomvonalán az I. világháborút átélő költők egész generációját eltöltötte, Rilkén és Traklon át Gottfried Bennig, s akik oly gyakran nyúltak vissza Hölderlinnek e poetológiai kétségekkel teli soraihoz. Martin Heideggerre reflektálva veti fel Alain Badiou is a fenti idézetben filozófia és költészet közös diskurzusának krízisét a filozófiához intézett kiáltványában, s ezzel mintegy tovább élvezve e diskurzus dilemmáját: azt tudniillik, hogy amennyiben a költészet és a filozófia a heideggeri értelemben egymásra lenne utalva, akkor az a költészet végletes elmagányosodását és izolálódását pecsételné meg. Ennek ellenében igyekszik tehát Badiou ezt a viszonyt újragondolni, úgy, hogy ő maga is merít abból a párhuzamból, mely egyszerre összeköti és elválasztja egymástól a XX. század eleje és vége közötti szellemi tanácsalanságérzés gondolkodói magatartásformáit.

A francia filozófus Heidegger-olvasatának fókuszában „a lét eseményszerűsége” áll. Heidegger szerint ugyanis – mint azt Otto Pöggeler pregnánsan összegezte – „a lét, azaz a létezők lényege csak annyiban létezik, amennyiben az elrejtetlenség

¹ ALAIN BADIOU: *Manifeste pour la philosophie*. Paris, 1989, Seuil. Idézem a német kiadásból: ALAIN BADIOU: *Manifest für die Philosophie*. Übersetzt von Eric Hoerl – Jadja Wolf. Wien–Berlin, 2010, Turia + Kant. 79.

² Rónay György fordításában idézem: „S úgy érzem néha, hogy álmod / jobb lesz úgy, mint most tengeni társtalanul, / várva, de közben nem tudhatva se tenni, se szólni, / azt sem tudom, költők szűkös időn mire jók.” *Friedrich Hölderlin versei*. Szerk. Rónay György. Budapest, 1980, Európa /Lyra Mundi/. 85.

³ MARTIN HEIDEGGER: *Wozu Dichter?* Frankfurt am Main, 2003, Holzwege. 269–320.

történésén belül van”, azaz „a lét nem vonható ki a megtörténő igazságnak ebből a közegeből”.⁴ A megtörténő igazság tartományához mint a történeti létmegértéshez tartozik Heideggernél a költészet is, sőt ennek kitüntetett helye van. „Máig meggyőző erővel hat Heidegger gondolkodásában az – írja Badiou a filozófia számára írt kiáltványában⁵ –, ahogyan Heidegger megragadta azt, ami a modern költészetben lejátszódik: a tárgy (az objektum) fetisizálásától való elhatárolódás, az igazság és a tudás egymással történő szembeállítás, végezetül pedig a jelen korszak végleges orientációvesztése.” Heidegger ezzel elsőrendű szerepet tulajdonított a költészetnek a nyugati metafizikai gondolkodás lebontásában, melyet Alain Badiou is elfogad. A francia filozófus további két kötete azonban, így például az *Inesztétika* és az eddig csak angol nyelven megjelent esszégyűjtemény, *A költő korszaka* határozott kritikai álláspontot fogalmaz meg Heideggerrel szemben.⁶

Az *Inesztétika* három nagy történeti sémát mutat be, mely együttesen filozófia és esztétika lehetséges kapcsolódásait modellezi, és pedig azon kérdés mentén, hogy hogyan viszonyul a költészet, illetve a művészet a filozófiai igazsághoz.

Az első a platóni séma, melyet a szerző didaktikusnak nevez. Ebben a sémában a művészet, illetve a költészet nem reprezentál igazságot, a művészet igazságtartalma kívül helyezkedik el annak tartományán. Ezt a didaktikus modellt veszi azután át a marxizmus is, továbbá minden ideologikus művészetfelfogás.

A második séma a romantikus, amely az előbbivel szemben a művészetet az igazság elsődleges megmutatkozási helyének tekinti, s megkísérli helyreállítani a művészet, illetve a költészet szakrális tekintélyét. Bizonyos romantikus vonásokat mutat ebben az értelemben Badiou szerint Martin Heidegger is, mely állítással egyébként Heidegger más kritikusai is egyetértenek, például Philippe LacoueLabarthe vagy Jean-Luc Nancy, mivel a heideggeri művészetfelfogás szerintük a romantikus új mitológia programját folytatja, s az igazság kitüntetett helyének tekinti a művészetet.⁷

A harmadik séma végezetül az arisztotelészi tradíciót foglalja magában, amelynek sajátos érdeme abban áll, hogy „dehiszterizálta” a művészetet azzal, hogy nem tulajdonít neki igazságértéket. Eszerint a művészet és a költészet nem tartozik a tudásformák közé, fikcionalitása révén semlegesen viselkedik az igazságot illetően. Ezzel szemben a művészet katartikus funkcióval rendelkezik, mely terapeutikusan működik a társadalomban. Ezen jellegzetessége révén az arisztotelészi modell az eszté-

⁴ OTTO PÖGGELER: *Der Denkweg Martin Heideggers*. Erw. Auflage. Pfullingen, 1990, Neske.

⁵ BADIOU: *Manifest*. 63.

⁶ ALAIN BADIOU: *The Age of the Poet. And Other Writings on Twenties-Century Poetry and Prose*. London – New York, 2014, Verso.

⁷ BADIOU: *The Age of the Poet*. 40 sk. PHILIPPE LACOEUE-LABARTHE: *Heidegger, Art and Politics*. Trans. Chris Turner. Oxford, 1990, B. Blackwell. 13 sk. (Francia eredeti: PHILIPPE LACOEUE-LABARTHE: *La Fiction du politique: Heidegger, l'art et la politique*. Paris, 1988, Bourgois.)

tika kortárs pszichoanalitikus megközelítéseiben mutatkozik termékenynek, melyek Badiou szerint a művészetet „public service”-szé silányították.⁸

E három séma felvázolásával Alain Badiou saját rezignált álláspontját is jelzi, kétséggel tekint ugyanis egy negyedik séma lehetőségére a kortárs filozófia kontextusában. Saját kísérletét ezért úgy jellemzi – leginkább a platóni filozófia iránymutatását követve –, mint ami arra vállalkozik, hogy kibontsa e három séma közös jegyeit, és ezeket kritikailag összegezze. Ennek nyomán három alaptézist fogalmaz meg a költészet *igazságát* illetően. Először is a költészet, illetve a művészet: gondolkodás, éspedig olyan gondolkodás, melyben a mű maga a realitás és nem valamiféle effektus. Másodszor a költészet, illetve művészet szigorúan koegzisztens azzal az igazsággal, amelyet generál. Harmadszor pedig ezek a művészet, illetve a költészet által generált igazságok nem lelhetőek fel sehol másutt, nem léteznek e műveken kívül, csakis belül.

A heideggeri költészetszemlélet másik korrekcióját Badiou arra alapozza, hogy változónak fogja fel a költészet és a filozófia viszonyát, feltételezi, hogy létezett „a költőnek a kora”, amely körülbelül a hegei filozófiával vette kezdetét, amikor is a filozófiát egyre inkább felemésztette a tudományos szemlélet, és éppen Celan és Heidegger halála körül ért véget. „Hölderlin és Celan között volt egy korszak, amelyben a költészet felfedte és megőrizte az ebben a korszakban már megingó értelmet, a lét kérdéséhez való megnyitottabb közeledést, mely a legkevésbé volt érintve a modern ember ama tapasztalatától, mely az általa elfoglalt tér brutális összeomlását illeti.”⁹ Ezért a filozófiai gondolkodás számára nem maradt más megoldás, mintsem hogy a költészet birodalmában keressen magának menedéket. A filozófia terhet költők egész sora vette magára Friedrich Hölderlintől Paul Celanig. A költő filozófiai korszakának angyalszerű hírnöke volt Friedrich Hölderlin, akivel elkezdődik a költőnek az elgondolhatatlan alatt történő vándorlása. E vándorlás végső állomása pedig Paul Celan költészete, mellyel a költészet filozófiai telítettsége egyszersmind véget is ér.

Ezen korszakhatárt átlépve tehát szükségképpen újra kell gondolni a költészet és a filozófia viszonyát.

A költő korának legfontosabb jellegzetességei közé tartozik az a merészség, ahogyan e kor költészete a legparadoxabb módon deklaráltan járhatatlan utakon kíván járni. A költés maga egy követni remélt, elmosódott nyomvonal és ama bizonyosság között játszódik le, hogy világunk immár véglegesen lezáródott. A költészet érzékeli, hogy egy bizonyos küszöbhez érkezünk el, amelytől kezdve semmilyen lépés sem lehetséges semmilyen irányba. A költés és a gondolkodás a seholban áll egy

⁸ ALAIN BADIOU: *Petit manuel d'inesthétique*. Paris, 1998, Seuil. Idézem a német kiadásból: ALAIN BADIOU: *Kleines Handbuch zur Inästhetik*. Übersetzt von Karin Schreiner. Wien, 2008, Turia + Kant. 7 sk.

⁹ BADIOU: *Manifest*. 58 sk.

tévútnál, az irányvesztés teljességével. Badiou *A század* című könyvében¹⁰ a költőt ebben az értelemben nevezi egyfajta őrállónak, aki az általános pusztulás közepette őrt áll, és ezzel mintegy igyekszik garantálni azt, hogy a szó megőrizze eredendő, a valóságot megnevező erejét. Ezt a megnevezőerőt nevezi Badiou a realitás iránti szenvedélynek is, amely szerinte a modern költészetet áthatja. Ez szerinte nyilvánvalóan sokkal szerényebb feladat, mint a romantikusok *poeta vates*ének elhivatottsága, ám az uralkodó gondolkodás- és magatartásformává vált hedonizmus korszakában (ahogyan Badiou a jelen korszakot nevezi) mégis abszolút egyedül áll ezzel a szenvedélyével a költészet és a művészet, tudniillik, hogy őrizni kívánja az igazság iránti szenvedélyt.

A költés – amiképpen a szerelem és a politikum¹¹ – Badiou szerint egy igazságese-ménynek a helyszíne. Az esemény Badiou szerint olyan történés, amely „arra kényszerít minket, hogy egy újfajta látásmód mellett döntsünk”. Ilyen események közé tartozik szerinte a francia forradalom, Héloïse és Abélard találkozása vagy a klasszikus zene haydni megalapozása.¹² Mindhárom szféra, azaz a költészet, a szerelem és a politikum közös jellegzetessége, hogy ezen szférák az igazságot, amely lényege szerint univerzális, a maga szingularitásában, egyediségében, tehát nem totalizálható immanenciájában jelenítik meg.

Hölderlin rendkívül gazdag franciaországi értelmezéshagyományát tekintve nem látszik különösen meglepőnek, hogy Alain Badiou is hozzáteszi a maga Hölderlin-jét. Badiou írásaiban számos elszórt megjegyzésen kívül, melyek elsősorban Hölderlin Szophoklész-fordításaira vonatkoznak, tudomásom szerint csak egyetlen összefüggő versinterpretáció található, ez a *Lét és esemény* (1988) 25. meditációja, mely a jelentős kortárs Hölderlin-olvasatok közül például Lacoue-Labarthe egyik Hölderlin-magyarázatával (1987) egy időben készülhetett. Lacoue-Labarthe kiemeli a német költő életművében azt, hogy rávilágít egy, a költészetre irányuló alapvető tévedésre: manapság hajlamosak vagyunk ismét elfelejteni, írja, „hogy a művészet egyáltalán nem művészi, miként a költészet sem költői. A művészet nem önmagához igazodik, és nem is egyszerűen a széphez. Ha igazodik valamihez, az az igazság.

¹⁰ ALAIN BADIOU: *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest, 2012, Typotex.

¹¹ A magyar fordításban itt politikumot írtam, mely kifejezéssel utalni kívánok arra a különbségtételre, mely nemcsak Badiounál, de Nancynál és a Lacoue-Labarthe-nál is a politikától fogalmilag elválasztja a politikumot. A politikum tere ugyanis szerintük ellenáll a politikai hatalom institucionalizálódásának és hatalmi viszonyainak, s megőrzi az alany szingularitását és immanenciáját. Lásd BART PHILIPSEN: *The Insistence of the Theologico-Political*. Paper held in Helsinki, 2009.

¹² ALAIN BADIOU: *Léthique: essai sur la conscience du mal*. Caen, 1994, Hatier. Idézem a német kiadásból: ALAIN BADIOU: *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Übersetzt von Jürgen Brankel. Wien, 2003, Turia + Kant. 62. Továbbá: ALAIN BADIOU: *Szent Pál. Az egyetemeség apostola*. Ford. Csordás Gábor. Budapest, 2012, Typotex.

Vagyis egész máshoz igazodik, illetve az egész máshoz, amivel, mint Celan mondja, rendesen az ismeretlent szokták megnevezni. Hát ezért szól Hölderlin költészete az isteniről és az emberek történelméről.¹³

Ezen a kérdéshorizonton helyezhető el Alain Badiou meditációja is, melyet ő maga Heidegger Hölderlin-magyarázataihoz fűzött „szegélydísznek” nevezett. Az esszé azzal a megállapítással kezdődik, hogy amennyiben a hölderlini költészetet megalapozó esemény nyomára akarunk bukkanni, akkor újra kell gondolnunk a Hölderlin-poetológia következő, paradox tételét: a költészetre vonatkozó saját, eredendő tehetségünk csak akkor használható szabadon, ha először arról lemondunk, és az idegent sajátítjuk el. Hölderlin erről a paradoxonról Casimir Böhlendorffhoz címzett, 1801. december 4-i levelében írt. Úgy fogalmazott, hogy „semmit sem tanulunk meg nehezebben, mint a nemzeti adottságunkat szabadon használni”, „ezért a művelődés fejlődése során a voltaképpen nemzeti adomány egyre kevesebb előnyt jelent”. A görögök példája is jól mutatja ezt, akik a velük született szent pátosznak kevésbé voltak mesterei, mint az ábrázolás tökélyének, noha ez utóbbi eredetileg idegen volt számukra.¹⁴ A kortárs német költészet ezzel ellentétben sajátjának tudhatja a júnói józanságot, melyet csak akkor tud szabadon használni, ha ezt kisebb javának tekintve a görög ég tüzeit keresi először, s csak ezen az idegenbe hatolás útján térhet vissza a sajátjához.

Alain Badiou ezt a hölderlini állítást a „költő korának” poétikájával értelmezi. A modern költő Badiou szerint azon a tapasztalaton alapul, hogy semmilyen út nem áll rendelkezésre és mégis elkötelezett az útra kelés és a visszatérés mellett. Ezt jelenséget Badiou *A század* nagyszerű versinterpretációinak füzére során az *anabasis* jelenségével kapcsolja össze, azt kérdezve, hogy mit is jelent az anabasis, ha azt a század költői jeleként fogjuk fel?¹⁵ Például Celan *Anabasisát*, a költészet modern kori száműzöttségének egyik legelementárisabb szövegét, hasonlítja össze az állami hivatalnok Saint-John Perse azonos című versével. Utóbbiról megállapítja, hogy Saint-John Perse versét a modern nomadizmus jelensége – idézem: „a nomád nagyság pátosza” – hatja át, melyet a vers többre tart mindenfajta boldogságnál.

Ezzel szemben Celan rámutat az otthonba való visszatérés iránti kétségre: a vers soraiban voltaképpen csak egy anonim hang keres magának ösvényt. S ez a hang halkan azt suttogja, hogy létezik *anabasis* – *a görög szó pontos értelme szerint felmenet, erőltetett, nehéz vonulás* –, létezik tehát egy „fölfelé” és létezik egy „vissza” – mindez azonban falak szűk közöttesében vezet, és mégis egy „szívvilágos jövő” felé:

¹³ Beszélgetés Hölderlinről Philippe Lacoue-Labarthe-tal. *Enigma*, 1995/4–1996/1, 135–146, idézve: 139.

¹⁴ FRIEDRICH HÖLDERLIN: *Sämtliche Werke und Briefe. I–III*. Hrsg. von Michael Knaupp. München, 1992, Hanser. II, 912.

¹⁵ BADIOU: *A század*. 158.

Ez a
Szűkös falak közé írott
Úttalan-igaz
Fel-fel és Vissza
A szívtisztá jövőbe.¹⁶

„Már nem otthon vagyunk – kommentálja Badiou –, de még nem is egy olyan úton, amelyet már felderítettek. »Messze ki a járhatatlanon« vagyunk [...], és éppen itt, az ismeretlen és a tévelygő találkozási pontján kell belevágni a »Fel-fel« és »Visszá«-ba, itt dől el, hogy egy napon képesek leszünk-e majd a »szívtisztá jövő« felé fordulni. Itt találódik ki az anabasis.”¹⁷ Celan úttalan „fölfelével” és „visszafelével” Alain Badiou a végpontját jelzi egy olyan költői vándorlásnak, amely szerinte Hölderlinnel vette kezdetét. Ezen végpont felől olvasva tehát Celan teljesíti be Hölderlint.

Ámde mit is teljesít be Celan Hölderlin költői vándorlásából? Hölderlin költészetének alapját a filozófus abban látja, hogy az a jelenlét, amelynek előállítására a költői mű törekszik, Hölderlinnél „egy esemény által közvetített, és ez az esemény nem más, mint a helynek, az otthonnak saját maga elől történő paradox menekülése”.¹⁸ Ezt a helyet, melyet Hölderlin az otthonnal, a hazával is azonosít, tekinthetjük egyszerűen a lakozás helyének, melyet úgy kell értelmeznünk, hogy az sohasem valami már meglévő, valami statikus adottság, hanem olyasmi, ami a költészet révén áll elő. Badiou szóhasználatával a hely mindig egy „esemény helyszíne”. Germánia konkrétan a hölderlini költészetben egy „fluviális esemény” helyszíneként születik meg. Badiou itt a költő folyamköltészetéből merít, a *Rajna*-himnuszról és *A Duna forrásánál* című versből,¹⁹ melyekben Germánia a tovarohanó, eksztatikus folyamaival válik azonossá, vagyis egy olyan esemény helyszínévé válik, aminek során a hely a folyamaival együtt menekül önmaga elől, s rombolja le önmagát a Rajnával, amely „féktelenül tépte bilincseit, [...] ahogy őrzöngött”, vagy az Isterrel, mely nem áttolja folyásának irányát az ellentétére változtatni. A hölderlini költészet alapító eseményének e jellemzésével Badiou egyszersmind rámutat a modern líra ama jellegzetességére, amelyet Heidegger nyomán a modern költészet szubverzív jellegének szokás nevezni.

Badiou *Az alany elméletében* mindezt még pregnánsabban és egyszerűbben fogalmazza meg: Hölderlin kantiánus modernitása abban áll, hogy a formálison túljutva

¹⁶ Paul Celan versei Marnó János fordításában. Budapest, Enigma, 1996, 129.

¹⁷ Badiou: *A század*. 169.

¹⁸ Alain Badiou: *L'être et l'événement*. Paris, Seuil, 2006. Idézem a német fordításból: Alain Badiou: *Das Sein und das Ereignis*. Übersetzt von Gernot Kamecke. Zürich–Berlin, Diaphanes, 2006, 289.

¹⁹ Magyarul lásd Tandori Dezső fordításában: Friedrich Hölderlin: *Versei*. Vál., szerk. Rónay György. Budapest, 1980, Európa, 100 sk.

valami teljesen informálist hoz létre, miközben az eredendően dionüszikuskok, azaz a görögök, a maguk ázsiai furorját a görög templom tökéletes formájába vitték át.²⁰ A német költő költészetét ezért kettős hasadás és ezzel egyszersmind kettős hűség jellemzi: ugyanis két hűségvonal kereszteződésében helyezkedik el, s ennek révén az a hely, amelyhez a költő tartozik, a görögre és a németre hasad ketté, s ebben a meg hasonlásban viszonyul egymáshoz.

A „hűség” [*fidélité*] Badiou alapfogalmai közé tartozik, melyet az *Etikájában* sokkal inkább a döntés, mintsem a hit vagy a pusztá ragaszkodás terminusaival rokonít. Az eseményhez való hűség tehát olyasmit jelent, hogy az alany eldönti: a mindenkori helyzetet az esemény nézőpontjából fogja tekinteni.²¹ Az eseményhez való hűség lényegileg különbözik az esemény emlékezetétől: míg az emlékezet általában valami elmúltra irányul, amit az emlékezőnek meg kell őriznie, addig az esemény valami teljesen jelenvalónak tétéleződik a hűség számára, vállalva annak összes konzekvenciáját.

Mivel Badiou Hölderlin költészetét két eredendő eseményhez való viszonyulásból eredezteti – a görög és német költészetet megalapító eseményeihez való kettős hűségből –, ezért a gondolatmenetének egyik ismétlődő kulcsszava a „hűség”, amely már a meditáció elé írt mottóban is elhangzik:

S nem hiába lelkünk áldott
birtoka lett a hűség.²²

Ezek a hölderlini sorok is arra utalnak, hogy e költészet központi kategóriája, kulcsszava a hűség, mely Badiou értelmezésében „azt a költői képességet jelöli, mely a visszatérés pontján a lakozást lehetővé teszi. Ez a hűség nem más, mint annak a tudománynak a megszerzése, hogy értelmezőként belemerészkedjünk a fluviális esemény sodrába.”²³

A tomboló folyam költői jele egy ázsiai eseményhez kapcsolódik az egyébként barátságosnak, eseménytelennek tűnő sváb kisvilágon belül. A költő, azáltal, hogy hűséget fogad ehhez az ázsiai – Badiou szóhasználatában „kaukázusi” – elementumhoz a német kultúrán belül, egy teljesen idegen helyszínre vezeti el az olvasót. Egy olyan helyszínre, mely a lehető legidegenebb az otthon megszokott, vélelmezett képzetétől. Az otthon hölderlini metaforizálásában Badiou tudomásom szerint először

²⁰ Alain Badiou: *Théorie du sujet*. Paris, Seuil, 1982; Alain Badiou: *Theorie des Subjekts*. Übersetzt von Heinz Jatho. Zürich–Berlin, Diaphanes, 2014, 287.

²¹ Badiou: *Ethik*. 62.

²² A Duna forrásánál. In Friedrich Hölderlin: *Versei*. 102. Ford. Tandori Dezső. Az eredetit is idézem: „Und nicht umsonst ward uns / In die Seele die Treue gegeben”. Hölderlin: *Sämtliche Werke*. I, 353.

²³ Badiou: *Das Sein*. 291.

figyel fel olyan jelekre, amelyek a költői nyelv eddig fel nem fedett politikai és általánosabb értelemben vett kritikai dimenziójára vonatkozhatnak. Ebben a kritikai kontextusban idéz Badiou egy hosszabb fragmentumot, melyet a filológia általában a *Mnemosyne*-változatai közé sorol:

Megérett a gyümölcs, tűzbe merülve, főve,
Megkóstolták e földön, s az a törvény,
hogy minden befelé nyomuljon, kígyószerűen,
próféta módján, álmodat látva
az égi dombokon. És sokat
kell elbírnunk, miként
vállunkon a hajótörés
terhét. De gonoszak
az ösvények. És ez méltánytalan.
Mint paripák vonulnak a fogoly
elemek és a föld
ősi törvényei. S mindörökké
a határtalanba tart a vágy. De túl sokat
kell elbírnunk. S szükséges a hűség.
Mégsem kívánunk előre-hátra
tekinteni. Csak ringatózni, mint
a tenger ingó csónakán.²⁴

Ezek a sorok Badiou értelmezésében egy olyan helyszínre utalnak, amely elérkezett érettségének tetőfokára. A hely nem más, mint Németország, amely a vers-töredék voltaképpeni alanya s egyszersmind egyetlen ágense is. A hely kitüntetett jellegzetessége abban áll, hogy a tátongó szakadék, az üresség szélén létezik, s ehhez a léthelyzethez viszonyulva ezt egyszersmind igenli is. Ezt az állítását Badiou a *Mnemosyne* egyik másik töredékére alapozza, mely szerint a halandók léte „leér a szakadékba”.²⁵

Az a folyamat azonban, mely ehhez a felismeréshez vezet, nem lineáris, hanem tévutakkal terhes. Erre utal Badiou olvasatában az, hogy a hely – Svábföld – „törvényét” „profetikusnak”, „kígyóhoz hasonlatosnak” nevezi. Valami teljesen idegen-szerű jelenik meg tehát az otthonos világban, az, amit a Duna-himnusz „kaukázusinak”, ázsiainak nevezett, ami a pusztulás fenyegetettségével terhes. A kígyó képe mellett Badiou így értelmezi a ló – a magyar fordításban „paripa” – emblematikus

²⁴ Ford. Kálnoky László. In Friedrich Hölderlin: Versei. 154.

²⁵ „Nemlich es reichen / Die Sterblichen eh’ an den Abgrund...” Hölderlin: Werke. I, 436. Badiou gondolhatott azonban egy másik himnusz-töredékre is, mely Friedrich Beissner kiadásában így hangzik: „Vom Abgrund nemlich haben / Wir angefangen und gegangen / Dem Leuen gleich, in Zweifel und Ärgerniß”. Idézem Friedrich Beissner stuttgarti kiadása alapján: StA, 2,1, 250.

képét is, melyből az első hagyományosan a kísértésre, a második pedig a száműzésre utal. E két jelenség – a kísértés és a száműzés – adja immár a hölderlini lokalitás fűszerét: „Szem előtt tartva azt a tényállást, hogy a hely most már érett fűszerezettségét magáénak tudhatja, mivelhogy az a kígyóval és a paripával való azonosságában mutatkozik meg, és mivelhogy nincs szilárd, csak kötetlen formája van a vágyakozásnak, melyet kikerülhetetlenül a kiszakítás és az útra kelés mozdulata hitelesít. Ezért a költői feladat abban áll, hogy megelőlegezzük azt a második örömet, mely akkor jelentkezik, amikor a kiszakítottág tetőpontján megadatik a visszatérés lehetősége, éspedig ezúttal másként, egy sajátos tudás, norma, megőrzés és megkülönböztetés képességével és óvatosságával. Az imperativus így hangzik: S szükséges a hűség.”²⁶

A cselekvő, azaz a vers alanya, továbbra is a hely maga, az esemény tere, s a költő mindeközben csak annyit tehet, hogy költői szavával avatkozik az eseménybe, illetve még szerényebben fogalmazva megnevezésével kíséri az eseményt. A költő sorsa ugyanis az, s ebben áll a melankóliája, hogy megszólalása mindig már egy poszteventális korszakhoz tartozik. Dilemmája ezért egyetlen kérdésben összegezhető: hogyan maradhat a szó hűséges az eseményhez? Hölderlin költészete ezt a korszakos dilemmát a vihar jelenségével úgy metaforizálta, hogy a költő szükségképpen mindig a viharra következő pillanatokban, a viharban megmutatkozó isteni epifániát követve szólalhat meg, tehát mindig a már és még bekövetkező istenek távollétéhez kötődik a szava. Badiou értelmezésében ez annyit jelent, hogy a költő szava mindenkor az Isten halála utáni időnek a gyümölcse.

Ámde hogyan válhat ez a pillanat a hűség megmutatkozásának pillanatává? A filozófus szerint a költészet sajátos lehetősége abban rejlik, hogy megragadja a vihart követő világosság pillanatát, s ebben az elrejtetlenségben az eseményt a neki megfelelő névvel illeti. Feladata tehát abban áll, hogy a helyes megnevezéssel örködjön az esemény felett. Hölderlin esetében ez a hűség kettős: a görög eseményhez csak akkor lehet hű, ha kitart az ázsiai istenek immanenciája mellett, és ellenáll egy formálódó hamis vallásos hagyomány kényszerének, annak a mitologizálásának, amely az eseményből giccses történeteket, legendákat formál. A német eseményhez való hűsége ezzel ellentétben arra vonatkozik, hogy a költő odafigyel a törésvonalakra, a helyszín szakadékaira, és felismeri azokat a költői veszélyeket, amelyek a tátongó üresség, a szakadék mellett való lakozást jellemzik, „s ami lehetővé teszi a törvény ingadozását, annak diszfunkcióit és elhajlásait”.²⁷

Badiou Hölderlin-olvasatának ezen pontján ismételten fel kell hívnunk a figyelmet arra, hogy mindez igazán csak a filozófusnak a modern költészetről kifejtett gondolataival együtt nyer igazán kontúrt. Fentebb a két *Anabasis*-vers összehasonlítása során említettem, hogy Saint-John Perse és Celan versei az útban levés két

²⁶ Badiou: *Das Sein*. 295 sk.

²⁷ Badiou: *Das Sein*. 295.

különféle alakzatára mutattak rá. Az előbbi önmagáért való módon igenli az útra kelést és a vándorlást, s ezzel mintegy bemutatja azt a nihilizmust, mely büszke a céltalanra, az erőszakos és értelmetlen mobilitásra. Saint-John Perse-szel ellentétben Celan verse kétségbeesetten kutat azután, hogy vajon létezik-e még egyáltalán ösvény. A suttogó hang azonban végül megbizonyosodik, hogy létezik egy ösvény, egy járhatatlan, úttalan ösvény. E két, egymással ellentétes nomadizmussal összevetve Hölderlin egy harmadik utat jár be. Kései költészete az idegenbe való kivetettség vállalásának merészségével együtt a visszatérés lehetőségére irányul, amelyről ez a költészet nem tud lemondani. És éppen ebben áll a nagysága, vagyis abban, hogy az úttalan utakon való bolyongás itt sosem öncélú. Itt sosem válik szét a XX. századi anabasisok három meghatározó eseménye, a vándorlás sorsszerűsége, az új út reménytelen keresése és a visszatérés szándéka. Ezért is a hűség költője Hölderlin: azt akarja megnevezni, ami hozzá a legközelebb van.

Ezzel azonban a költő – a heideggeri magyarázatokkal ellentétben – nem egy történeti nép lakozását alapozza meg, és Germániája nem teljesíti be azt a küldetést, amelyet egykor Hellász a költészetnek elrendelt. És persze Badiou olvasatában a költő nem próféta, nem tesz kísérletet arra, hogy szavával a távol lévő istenek üresen maradt helyét szakrálisan betöltse, mint a George-kör költői vagy Jean-Luc Nancy Hölderlinje.²⁸ A hölderlini költészet csupán helyt ad a lokálitás – az otthon – önmaga elől történő menekülésének, helyt ad annak, hogy a hely maga száműzésbe vonuljon a tovazúduló dionüszikus folyamaival együtt, s ezzel az öndestrukcióval egyszersmind megteremtse a hozzá való visszatérés lehetőségét, a békét, s amely révén a hely hűséget tanúsít ahhoz az eseményhez, melynek helyszínévé vált, s ezáltal lakhatóvá válik.²⁹

Ezekkel a gondolatokkal Badiou kimondatlanul is egyfajta politikai helyreigazítást végez Martin Heidegger Hölderlin-olvasatán. Az a helyszín, amelyre Badiou a maga érettségének profetikus tetőfokán tekint, érzékelhetően a Heidegger náci kalandja utáni Németország, amelyben újra kell fogalmazni költészet és filozófia viszonyát.

Mi az, ami maradandó a heideggeri Hölderlin-olvasatokban ezután is, és hogyan lehet ezt szétválasztani attól, ami politikailag is és filozófiailag is hamis? És egyáltalán, lehetséges-e egy ilyen helyreigazítás, létezik-e az a hely, ahová igazítható a gondolatmenet? Badiou válasza erre egy igen-nem. Igen, amennyiben a filozófus, ragaszkodva a heideggeri gondolkodás elementáris eseményorientáltságához, ezt

²⁸ Jean-Luc Nancy: Wozu Dichter. In *The Yearbook of Comparative Literature*. 2011, Vol. 57, S. 9–14.

²⁹ Sajnálatos módon Badiou Heideggerrel szemben megfogalmazott kritikája a róla szóló irodalomban eddig jószerével elsikkadt. Lásd például J. E. Andersen: *Poetik und Fragment. Hölderlin-Studien*. Würzburg, 1997, 22.

egy poszteventális korszak rezignáltságának a tudatával teszi. Ezt a kettőt azonban semmiképpen sem vegyíti egymással, ahogyan azt szerinte a posztmodern filozofálás teszi.³⁰ A Heideggerrel folytatott dialógusát következőképpen jobban érthetjük meg, ha ebbe bevonjuk Badiounak a posztmodern iránt táplált ellenszenvét is, melyet hedonistának és az igazság iránt közömbösnek tart. Heideggertől viszont nem fogadja el a költészet szakralizálását, a heideggeri „szent” fogalmát. Ennek ellenében Badiou Platón és Hegel nyomán olvassa az „isten” és az „istenek” holderlini neveit, melyek így azokat az univerzális igazságokat jelölik, amelyekkel mi is képesek vagyunk azonosulni. A költészet igazsága Badiou szerint univerzális és szinguláris egyszerre, de nem objektív és nem szubjektív, a költő maga nem vátesz, nem próféta, érdeme nem több, mintsem hogy az esemény viharára következő világosságban – a poszteventális pillanatban – képes megnevezni a dolgokat. A megnevezéssel egyzersmind garantálja az esemény jelenvalóságát. Badiou ugyanis ragaszkodik ahhoz a például Walter Benjamin által is hangsúlyozott költészettani elvhez, mely szerint a nevek lényegileg mind Bábel előttről valók, csakhogy most már a toronyban kerülnek használatba. A megnevezéshez tartozik a hűség, ellenfogalma pedig Badiounál az emlékezés, mely lényege szerint valami múltbelire irányul, s ezért hűtlenségnek tekintendő. A megnevezés időbeli módusza mindig a jelen, egy olyan időmódusz, melyet a hétköznapi lét nem ismer.

Miért történik meg még ma is mindig újra a költészet eseménye? – kérdezte Martin Heidegger, és Hölderlinre hivatkozva így válaszolt: csak akkor és addig létezik valódi költészet, amíg az a történeti létünket egyre elementárisabban fenyegető erőszak és *hübrisz* közepette is az emberi lakozás alapvető képességének bizonyul.

Alain Badioutól idegen a heideggeri kérdésfelvetés pátosza, ugyanakkor osztozik a költészet iránti rezignációt és kétséget illetően. Az esemény *eo ipso* olyan dolog, ami fölött nem rendelkezünk, tehát a költészet is mindenkor a *charisra* utalt marad. A „charis” szó ebben a kontextusban lefordíthatatlanul sokértelmű, nemcsak a báj, a kellem istennőjére utalhat, hanem arra a kegyelmi pillanatra is, amely Heidegger szerint is a műalkotás mindenkori geneziséhez tartozik. Badiou szerint a költészet szava ma is olyan kegyelmi pillanathoz kötött, ami csak „mint tolvaj éjjel” állít be. Az egyetlen dolog, amit a költő, a szerelmes vagy a politikus tehet, hogy hű marad ezekhez a ritka, sőt egyre ritkább pillanatokban tőlünk függetlenül elérkező eseményhez.

³⁰ Hölderlinnek a görög tragédiáról kifejtett gondolataiból von le Badiou politikai következtetéseket Az alany elméletében.

SZÁVAI DOROTTYA

„...EL IS VAGYOK VESZÍTVE, / MEG IS VAGYOK TALÁLVA”

*Az elégia visszatéréséről és az elégiko-ironikusról
a kortárs magyar költészetben*

*A poétika nagyon öreg „tudomány”, de nagyon fiatal
is: azt a keveset, amit „tud”, néha jobb lenne, ha
elfelejtené.*

(Gérard Genette)

*Az a tény, hogy a mű nem „engedelmeskedik” a saját
műfajának, nem teszi ez utóbbit nemlétezővé.*

(Tzvetan Todorov)

*A kritika célja a műfajokkal nem annyira az, hogy
osztályozzon, hanem inkább az, hogy megvilágítsa
a [...] hagyományokat és rokonságokat, s ezáltal
mutasson rá sok olyan irodalmi kapcsolatra, mely
észrevétlenül maradna, ha nem jelezzük a kidombo-
rításához szükséges kontextust.*

(Northrop Frye)

Mindenekelőtt azt volna szükséges tisztázni, hogy az utóbbi fél évszázad irodalomel-
méletének műfajfelszámoló kísérletei közepette hogyan lehet autentikus nézőpontra
szert tenni egy hagyományos európai lírai műfajt választva reflexióm tárgyául. Nyil-
ván nem célom a gyökerekig, az ovidiusi római elégiaiig, netán annak előzményeiig
vagy Goethe *Római elégiaiig* mint genezisig visszavezetni a kortárs magyar elégiaát.¹

METADISZKURZÍV BEVEZETŐ

Érdemes első lépésben röviden felidézni a 60-as évek fordulójától, döntően a *poszt-
strukturalizmus*, valamint a *francia dekonstrukció* közegében felbukkanó megha-
tározó elméleti írások *műfajkritikai* aspektusát. Blanchot, Todorov, Genette vagy
Derrida nevezetes tanulmányai ugyanis jóval komplexebb, ha nem ambivalen-

¹ Az alábbiakban egy készülőben lévő, nagyobb lélegzetű munka részleteit fogom ismertetni,
a főbb irányvonalak felvázolásával. A kutatás az NN 125791 számú pályázat támogatásával
készül.

sebb képet mutatnak a műfaj fogalmát és a műfajiság problémáját illetően, mint ha leegyszerűsítőleg úgy fogalmaznánk, hogy az utóbbi ötven év irodalomelmélete a műfaj fogalmát teljességgel kritika alá vonta, elvetette vagy felszámolta volna.

Todorov elgondolását osztva, akinek vonatkozó és emlékezetes tanulmányára az alábbi gondolatmenet erősen támaszkodik: „A műfaj az általános poétika és az irodalomtörténet érintkezési pontja – ebben az értelemben egy privilegizált tárgy, ami elegendő ahhoz, hogy az irodalmi tanulmányok legfontosabb témájává tegye.”² Az alábbi kis műfajelméleti exkurzussal s voltaképpen írásom egészével azt a hipotézist igyekszem bizonyítani, hogy Todorov 1976-os kijelentése csöppet sem idejétmúlt, hiszen lényegénél fogva nem lehet az. Már amennyiben a poétika mint olyan, illetve az irodalomtörténet mint olyan fogalmait nem számúztuk véglegesen az irodalmi reflexiókból. Minthogy részemről erről nem lehet szó, a következőkben csupán azt szükséges végiggondolnom – ami persze nem csekély feladat, s jelen kerektek között nyilván legfeljebb csak részlegesen teljesíthető –, hogy a fenti idézethez mérten mennyiben rendeződtek át az irodalmi és elméleti diskurzusterek, s ennek milyen konzekvenciái vannak a kortárs magyar elégiát illetően.

Kezdjük a sort a Blanchot híres elgondolásaira támaszkodó Todorovval, aki abból a tézisből indul ki, hogy „*kronológiailag nincs »műfajok elöttisége«*”.³ „Blanchot – mindenki másnál erőteljesebben – azt mondta ki, [...] hogy ma nincs közvetítő az egyes, individuális mű és az irodalom mint egész – a végső műfaj – között. Nincsen, mert a modern irodalom fejlődése pontosan abból áll, hogy minden egyes mű az irodalom valódi létének a megkérdőjelezése. – Todorov itt Blanchot-t idézi: »Egyedül a könyv a fontos, úgy, ahogy van, a műfajoktól távol, a rubrikákon [...] kívül, amelyekbe a besorolást visszautasítja [...]. A könyv többé nem tartozik a műfajhoz; minden könyv egyedül az irodalomból emelkedik ki [...].«”⁴ Todorov Blanchot *Le livre à venir* című 1959-es könyvét kommentálva arra a következtetésre jut, hogy „nem a műfajok azok, amik eltűntek, hanem a múlt műfajai, és ezeket újak váltották fel”.⁵

Pontosan ez érvényesül a kortárs magyar költészet általam vizsgált opusaiban is az elégia műfajának vonatkozásában.

Todorov szerint „a műfaj a diszkurzív tulajdonságok történetileg hitelesített kodifikációja”.⁶ „A szövegeknek csak azokat az osztályait nevezzük »műfajoknak«, amelyek mint ilyenek kerültek befogadásra a történelmi fejlődés folyamán. Ennek a felfogásnak a haszna legtöbbször a műfajokról szóló közlésfolyamatokban (a metadiszkurzív

² TZVETAN TODOROV: A műfajok eredete. In *Tanulmányok az irodalomtudományok köréből*. Budapest, 1988, Tankönyvkiadó. 288.

³ TODOROV, i. m., 284–285.

⁴ TODOROV, i. m., 23.

⁵ TODOROV, i. m., 284.

⁶ TODOROV, i. m., 288.

közlésfolyamatokban) található, és szórványos és közvetett módon magukban a szövegekben. A műfajok történeti létezése a műfajokra vonatkozó közlésfolyamat által meghatározott; ez mégsem jelenti azt, hogy a műfajok csak metadiszkurzív és nem diszkurzív fogalmak.”⁷

„EGYFOLYTÁBAN FORDÍTVA BESZÉLÜNK.”⁸
KORTÁRS? MAGYAR? ELÉGIA?

A kortárs magyar – több-kevesebb joggal posztmodernnek mondott – irodalom⁹ kiemelkedő lírai életműveiben az utóbbi évtizedekben jellegzetes poétikai tendenciának mutatkozik az elégia műfajának nyomatékosabb jelenléte, az ironikus beszédpozíciót rendre átható és átformáló elégikus lírai beszéd előtérbe kerülése. Amennyiben a posztmodernnel az én modernségbeli integritása is végképp megtört, az elégia műfaji hagyományára épülő kortárs magyar lírában az elégikus beszédpozíció ab ovo hasadt: a beszélő szubjektum olyannyira reflexívvé válik, hogy egyfajta hasadás következik be a lírai én és az általa – épp a hagyományon át – megszólaltatott, illetve megszólított lírai műfaj, az elégia között, aminek következtében az elégikus hagyomány integrálása elsődlegesen az ironikus beszédpozíción keresztül válik hozzáférhetővé, egyfajta belső szólamként. Az ekként „kétszólamúvá” váló kortárs magyar elégia műfaji identitása elsődlegesen intertextuális lesz tehát.¹⁰ Antoine Compagnon elgondolásának megfelelően, aki a műfajt olyan *intertextuális*, illetve *retorikai* képződményként gondolja el, mely a műalkotást *történeti palimpszeszt*ként állítja elének.¹¹

Fölmerül a kérdés, hogy a – sokszor sematikus egységesítőnek tetsző, olykor éppen az értelmezés, azaz az adott költői nyelv egyediségének feltárását gátló – posztmodern minősítéssel szemben a kortárs magyar költészetben vajon megmutatkozhat-e egy olyfajta hagyományértelmezés, melyet többnyire az irónia, a paródia, a pastiche vagy a travesztia felől szokás megragadni, melyet a magam részéről az *elégia* műfaja felől szeretnék megközelíteni, s melyet *elégiko-ironikus* beszédmódnak

⁷ TODOROV, i. m., 286.

⁸ KEMÉNY ISTVÁN: Hángérien! Hálfprájz. In *Lúdbőr*. 25.

⁹ Erről lásd NÉMETH ZOLTÁN: *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*. Budapest, 2012, Kalligram. Dolgozatomból bővebb változatában reflektálok is erre a fontos könyvre.

¹⁰ Erről bővebben lásd korábbi tanulmányomat: SZÁVAI DOROTTYA: Az elégia visszavág. A kortárs magyar elégiáról. Vázlat. *Filológiai Közöny*, 2015/1. *Műfaji identitás az európai irodalmi hagyományban*. Szerk. Horváth Géza – Szávai Dorottya.

¹¹ ANTOINE COMPAGNON: *Az elmélet démona. Irodalom és józan ész*. Ford. Jeney Éva. Pozsony, 2006, Kalligram.

mondanék. Másként szólva, az a probléma foglalkoztat, hogy az elégia műfajának megújítási kísérletei hogyan szabnak határt a mai magyar versben az ironikus megszólalásnak, s mindez milyen összefüggésben áll e lírai korpuszoknak az európai tradícióba ágyazottságával. Tudniillik az én önreprezentációjában, mely az elégián belül létrejön, az ironikus én megszólítja az elégikusát, még hozzá sokszor éppen a költészettörténeti hagyománnyal folytatott dialógusában.

Mindez a kortárs magyar költészet homogenizáló felfogásának, posztmodernként való tételezésének *kritikai újragondolására* késztet. Az elégia „visszavágásának” és az ironia relatív visszaszorulásának jelensége felől tekintve úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kortárs magyar líra – legalábbis innen nézve, legalábbis bizonyos értelemben – *túl van a posztmodernen*. Ami feltehetőleg szoros összefüggésben áll az általam feszegetett kérdéssel, hogy mind az európai, mind a magyar költészetből vett példaim többségükben olyan *ars poeticus*, *autopoétikus*, *önreferenciális*, illetve *apoztrofikus* költemények, melyek a líratörténeti hagyomány markáns újraértelmezéseiként állnak előttünk. Itt azt a történeti-poétikai jelenséget érhetjük tetten, amit Jean-Marie Schaeffer úgy ír le, hogy a műfajról úgy kell gondolkodnunk, mint az „irodalomtörténeti törések általi megújulásról”.¹²

Máshonnan közelítve a kérdést: miért éppen most, az utóbbi évtizedekben hódít újult erővel – legalábbis a mai magyar költészet bizonyos rétegeiben, bizonyos életműveiben – az az ősi lírai műfaj, melyet a meghatározó kortárs irodalmi kánon több évtizedre kiszorított, de legalábbis relatíve periférikus helyzetbe utalt? A válaszadás illúziója vagy kényszere helyett alábbi gondolatmenetem kérdésfelvetéseit kínálok, illetve előzetesen e műfajelméleti-történeti-poétikai kérdés *társadalmi* beágyazottságára hívnám fel a figyelmet: „A műfajok az intézményesülés eszközeivel kommunikálnak azzal a társadalommal, amelyikben kivirágzanak. [...] annak a társadalomnak a jellemző vonásait nyilvánítják ki, amelyhez tartoznak.”¹³ Vagyis érdemes odafigyelni arra, hogy a kortárs magyar líra általam kiszemelt korpusza az elégia műfaját alighanem *társadalomkritikai* okokból is tünteti ki ekkora figyelemmel, de legalábbis a magyar jelenkor társadalmi kihívásaira, krízisére való nagyfokú érzékenységet tanúsít. Másképp fogalmazva: végiggondolásra méltó problémának látom – mely egy másik tanulmány tárgya lehetne –, hogy a kortárs magyar elégia vajon nem illeszkedik-e szervesen bele abba a jóval tágabb poétikai trendbe, mely a mai magyar prózairodalomban a költészetnél is erősebben fókuszál a szociális kérdésekre, s melyet *szegénységirodalomként* szokás megnevezni. Azzal a kitételrel persze, hogy az elégia esetében a társadalmi konnotáció a költészet természetéből adódóan jóval kevésbé transzparens, vagyis több áttételen keresztül jelenik meg.

¹² JEAN-MARIE SCHAEFFER: *Qu'est-ce-qu'un genre littéraire?* Paris, 1989, Seuil. 143.

¹³ TODOROV, i. m., 288.

Nézőpontomból különös jelentőséggel bír, hogy a modern líraelmélet atyja, Schiller az elégia műfaját az *idill és a szatíra* közé helyezi.¹⁴ Itt emlékeztetnék arra, hogy már a Schlegel fivérek is felhívták a figyelmet az *Athenäum-töredékek*ben irónia és elégia genetikusan rokonságára.¹⁵ Ahogy az is figyelmet érdemel, hogy Northrop Frye a *Kritika anatómiájában* azt állítja, hogy az irónia nemcsak komikus, de tragikus is lehet.¹⁶ Az elégia eredetileg *panaszdal*, egyik változatában *jeremiáda*. A panasz/jeremiáda mindig egy másik, leginkább transzcendens szubjektumhoz szól: innen tekintve megkockáztatható a kijelentés, hogy a líra műfajilag értett dialogikus-sága, még inkább *aposztrofikussága*¹⁷ és az *elégia műfaja* között valamiféle szubsztanciális (genetikus?) összefüggés áll fenn.

Todorov nyomán elmondható, hogy az elégia esetében is arról van szó, hogy a műfaj egy beszédaktusból ered: a *panaszból*, s különféle transzformációk következtében vált irodalmi műfajjává. Mint ismeretes, Todorov André Jolles nevezetes könyvére támaszkodva teszi e kijelentést.¹⁸ „Egyik beszédaktusnak a másiktól – így a műfajoknak egymástól – való különbsége a közlésfolyamat szintjeinek valamelyikén található.”¹⁹ Todorov még tovább megy, amikor a műfaj kérdését a beszédaktusok szintjére helyezve azt állítja, hogy „az irodalmi műfajok eredete egész egyszerűen az emberi közlésfolyamatban van.”²⁰

A Másikhoz való *aposztrofikus* odafordulás magában hordozza az elégia – már Schiller által leírt – inherens feszültségét: „A szentimentális költőnek ezért mindig

¹⁴ „Ha a vágy egy beteljesedett, elért ideált rögzít a versben, úgy az idill hangzik fel a költő ajkán: harmóniát érez ekkor a gondolat és cél, eszmény és valóság között. A második lírai faj – s új, másfajta érzelmi, gondolati viszony – akkor támad, ha a valóság és gondolat, környezet és eszmény között nagy a különbség; minden csupa diszharmónia, feszülő ellentmondás. Ekkor az ellentmondások műfaja, a szatíra sistereg ki a költői indulatból. És a kettő között egy szép és nagyszerű műfaj áll, az elégia.” FRIEDRICH SCHILLER: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán. Budapest, 2005, Atlantisz. 312.

¹⁵ „A humornak dolga léttel és nemléttel van, és sajátos lényege: reflexió, innét rokonsága az elégiával és mindennel, ami transzcendentális [...]” AUGUST WILHELM SCHLEGEL – FRIEDRICH SCHLEGEL: *Athenäum-töredékek*. Ford. Zoltai Dénes. In *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, 1980, Gondolat. 322.

¹⁶ NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, 1998, Helikon. 198.

¹⁷ Vö. PAUL DE MAN: *Antropomorfizmus és trópus a lírában*. Ford. Nemes Péter. In *Olvasás és történelem*. Budapest, 2002, Osiris; illetve JONATHAN CULLER: „Líraolvasás”. Ford. Füzi Izabella. In *Figurák*. Szerk. Füzi Izabella – Odorics Ferenc. Budapest–Szeged, 2004, Gondolat–Pompeji.

¹⁸ ANDRÉ JOLLES: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle (Saale), 1930, Niemeyer. (Forschungsinstitut für Neuere Philologie Leipzig: Neugermanistische Abteilung).

¹⁹ TODOROV, i. m., 287.

²⁰ TODOROV, i. m., 294.

két, egymással viaskodó megjelenítéssel és érzéssel van dolga: a valósággal mint határral, és a maga eszméjével mint végtelennel [...]”²¹ Az aposztrophé alakzatában az Én és a megszólított Másik közt áll fenn feszültség mint „valóság” és „végtelen” között. Feltehető tehát, hogy bizonyos költői életművekben – Baudelaire-től a kortárs magyar líráig – elégikus és aposztrofikus beszédpozíció legalábbis szoros átfedésbe kerül egymással, amennyiben a dialógusban megszólított Másik elérhetetlen vagy elvesztett idealitásként jelenik meg, s ekként gyász tárgyává lesz.

Az elégia schilleri koncepciójában érdemes tehát figyelni *vágy és valóság* kettősségére, mely megfeleltethető a lírai *szubjektum* – a modernséggel dominánssá váló – *megosztottságának*, reflexivitásának. Az elégia műfajának esetében e kettősség a „vágy” szubjektuma és a „valóság” szubjektuma közt húzódik.

Mintha a kortárs magyar költészet sokszor épp azzal játszana, hogy a szubjektum dialogikus megosztottságából következő reflexivitáson keresné azokat a „réseket”, melyek a – programszerű posztmodern esztétikának ellentmondó – személyesebb elégikus megszólalást is lehetővé teszik. Így jön tehát létre egy olyan *belső beszéd* a lírai beszélő szólamában, melyben egyszerre jut szóhoz az ironikus és az elégikus lírai szubjektum. Schiller líraelméleti tipológiájának fogalmaival élve: az „Ich” ironikusan reflektál az elégikus „Selbst”-re. Alighanem egy olyasfajta történeti-poétikai dinamikáról van itt szó, mely az alábbi kérdést indukálja: „léteznek-e a nyelvben [...] olyan formák, amelyek – miközben tudtul adják a műfajokat – önmaguk még nem műfajok?”²² Az általam elégiko-ironikusnak nevezett poétikai, kvázi-műfaji jelenség éppen valami ilyesminek látszik a mai magyar lírában, olyan nyelvi formának, mely önmagában nem műfaj, de „tudtul ad” egy műfajt. Mindez feltehetőleg összefügg azzal a tendenciával is, mely a neoavangárd relatív visszaszorulásával újra teret nyitott a kortárs magyar költészetben az *ontologizáló* típusú lírának.

Az alábbiakban a vázolt műfajelméleti kérdést – az elégia öndefiníciós kísérleteivel a középpontban – a *baudelaire-i elégia* hatástörténeti összefüggésében tárgyalom, mely a műfaj európai történetében a modernség megkerülhetetlen korszakküszöbét jelöli.

Dolgozatom hosszabb változatában a kortárs magyar költészet olyan alkotóit veszi számba, mint Parti Nagy Lajos, Rakovszky Zsuzsa, Tózsér Árpád, Kemény István, Tóth Krisztina, Vörös István, Lackfi János, Géczi János, Jász Attila vagy Turczi István, e tanulmány keretei között Kemény István verseire helyezve a hangsúlyt. Áttekintve néhány kötetet az utóbbi egy-másfél év magyar líraterméséből, az látható, hogy az elégia műfaja vagy a műfajhoz kötődő poétikai kísérletek, illetve az elégiko-ironikus hang valóban meglepően sok helyen tűnik föl. Gondolok itt olyan kötetekre, mint Tózsér Árpád *Imágók* című könyve, Térey János *Őszi hadjárat*, illetve Lackfi János *Szóvihar* című gyűjteményes kötetei, Géczi János *Törek* című kötete

²¹ SCHILLER, i. m., 289–299.

²² TODOROV, i. m., 290.

vagy Jász Attila *El* című könyve egyes részleteikben vagy Turczi István *Üresség* című, *Elégia a másnapért, hajnaltól hajnalig, négy tételben* alcímet viselő legutóbbi verseskötete, valamint Vörös István megjelenés előtt álló legújabb verseskönyve, *elégia-gyűjteménye*, melynek címe az *Elégia lakói*.

PARÓDIÁBÓL „ELÉG”. KORTÁRS ELŐZMÉNYEK

Tanulmányom hosszabb változatában két olyan költői életmű is szerepel, melyek érvelésemben döntő jelentőségűek, tárgyalásuk azonban ennek az írásnak a kereteit meghaladja: Petri György és Parti Nagy Lajos költészetéről van szó, melyek mind-egyikében meghatározónak mutatkozik az általam vázolt poétikai jelenség. A Petri-versek, és nem csupán az utolsó kötet, az *Amíg lehet* darabjai, eminens példái az elégia műfaj, illetve az „elégiko-ironikus” centrális jelenlétének, mégpedig szoros összefüggésben alapvető *etikai* irányultságukkal. A Petri-líra a gyűjtőpontja annak a poétikai tendenciának, amiről gondolkodom. Petri és Kemény esetében is – véleményem szerint – az életmű *korszakküszöb*jellege hordozza az elégikus látásmódhoz, a baudelaire-i mintához s ezen belül is a *spleen*hez való erőteljes kötődést. Az alábbi példákból is látható, hogy a *műfaj* mint olyan eredendően *intertextuális* alakzat.

Kedves Mihály s Dezső, egy részét már tudom / annak, amit ti / tudtatok, elindultam a ti utatokon, / elkezdtelek titeket óvatosan követni. S nem is vacog a fogam, legalábbis nem nagyon. / Utánozhatatlan féregmozgásomat, / ahogy így *rákmenetben* / hátrálok, hátrálok, kívüllebbre szüntelen / (vagy inkább lebegek, pangó vízen moszat?), / nem csinálja utánam egyötök sem. (Kis elégia)

Nem tudom azonban szó nélkül hagyni, hogy Petri ugyanakkor épp utolsó kötetében, az *Amíg lehet*ben hajt végre egy, hogy így mondjam, elégialebontó, elégiamegsemmisítő poétikai gesztust *A Dunánál* palimpszesztel, amennyiben itt József Attila kultikus versének éppen az elégikus minőségét dekonstruálja.

Szép nagy folyam ez, több rokonomat beelötték, / úsztak lótetemek, hullák ’44-ben, [...] Kedves Attila, Duna nincs már. / Hol vagyunk már attól, / hogy dinnyehéj: a szar úszik, durva ipari szenny. / A Te Dunád már nincs. Gyorsforgalmi út. / Nem lehet, nem érdemes már odamenni. [...] / De azért... Én azt mondom, hogy NEM. / Hagyjunk már végre föl a reménnyel. / Lehet élni hit és perspektíva nélkül. [...] / Jövő nincs.

Mint az közismert, Petri költészetének esetében a személyesség kérdése önmagában is rendkívül komplex, problematikus, a mai napig elven vita tárgya a recepcióban. Éppen ezért aligha lehetne komolyan tárgyalni a Petri-féle elégia, illetve elégikusság kérdését ennek a problémának a tárgyalása nélkül. Itt és most csak egy rövid utalást tudok tenni a Petri-recepcióra, Horváth Kornélia Petri-monográfiá-

jára hivatkozva,²³ illetve Tamás Ferencet idézve, aki a *Csak egy személy* kapcsán „elégikus tónusról” beszél.²⁴

Fontos megjegyeznünk, hogy már József Attila *Elégiájában* (1933) is fellelhető az *ironikus* mozzanat.²⁵ E keretek közt csak utalni tudok arra, hogy ebben a költeményben, mely a műfaji kánon egyik mérföldköve a modernség magyar lírájában, a lírai beszélő – miközben felhasználja és újjáalakítja az elégia műfaji hagyományát – önmagához és a világhoz egyszersmind ironikusan is viszonyul.²⁶

Ezzel kapcsolatban maga Blanchot írja – olvashatjuk Todorovnál –: „Ha igaz, hogy Joyce a regényformát úgy zúzza szét, hogy rendhagyóan jeleníti meg, akkor ő azt a gyanút kelti, hogy ez a forma most a módosulásai révén létezik. [...] Minden úgy történik a regényirodalomban – és valószínűleg az irodalom egészében is –, mintha a szabályt sohasem tudnánk felismerni, azt a kivételt leszámítva, amelyik megszünteti azt: a szabályt vagy pontosabban azt a centrumot, aminek az a bizonyos mű a bizonytalan állítása, a már eleve destruktív manifesztációja, a pillanatnyi és rövidesen negatívvá váló megjelenítése.”²⁷

A magyar későmodernség lírájából a Weöres-életmű alighanem megkerülhetetlen hatástörténeti előzménye az engem foglalkoztató kérdésnek: a kortárs magyar költészet egyik jelentős előzményeként áll előttünk a Weöres-líra az elégiko-ironikus modalitás vonatkozásában is.²⁸

Gondolatmenetem eredeti ösztönzője Parti Nagy Lajos költészete volt, mely meggyőződésem szerint az egyik legtipikusabb hordozója az elégiko-ironikusnak a mai magyar lírában. A Parti Nagy-recepcióban némileg elsikkadni látszik e líra látens, önmagát is elrejtő, mégis határozott markere: az *elégikus* hangoltság. Ezt a minőséget nemcsak az értelmező, de maga a Parti Nagy-vers is hajlamos lefedni, nehe-

²³ HORVÁTH KORNÉLIA: *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*. Budapest, 2012, Ráció.

²⁴ TAMÁS FERENC: „Csak egy személy” (A szerepnélküliség szerepei Petri György verseiben). In *Az örökhétfőtől a napsütötte sávig*. Szerk. Fenyő D. György. Budapest, 2004, Krónika Nova. 42. Lásd még HORVÁTH KORNÉLIA: *Petri György költői nyelvéről. Poétikai monográfia*. Budapest, 2012, Ráció.

²⁵ Vö. például SZABOLCSI MIKLÓS: *Elégia*. In *József Attila-versek elemzése*. Budapest, 1987, Tankönyvkiadó. 143.

²⁶ S nem kevésbé fontos, hogy a „te kemény lélek, te lágy képzelet!” kezdetű költemény az önmegszólító verstípus egyik reprezentatív példája a magyar modernségben. Vö. NÉMETH G. BÉLA: *Az önmegszólító verstípusról*. In *Hosszmetszetek és keresztmetszetek*. Budapest, 1987, Szépirodalmi. 264–297; illetve KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A „te” lírai alakzatának kérdéséhez. In *Az olvasás lehetőségei*. Budapest, 1997, Kijárat.

²⁷ TODOROV, i. m., 284.

²⁸ Erről lásd egy korábbi tanulmányomat: SZÁVAI DOROTTYA: „Szomorú keringő”. A Valse triste a francia fordítás felől olvasva. In *Egyenes labirintus. Komparatistikai tanulmányok*. Budapest, 2016, Gondolat. 87–101.

zen hozzáférhetővé tenni: s alighanem éppen az ironia, illetve a paródia alakzatával „zárja el az utat” az elégikus olvasás lehetősége elől. Ha azonban e verseket hatástörténeti perspektívában olvassuk, kimondottan szembetűnővé válik erőteljes kötődésük az elégia műfajtörténeti hagyományához – különösen élesen látszik mindez a Kosztolányi-parafrázisokban. De a *Grafitnesz* című kötetből számtalan példát hozhatunk ezen túl is, nemcsak az *Őszi Hedwigekből* vagy az *Őszológiai gyakorlatokból*, hanem éppúgy az *hommage*-versekből, mint például a *Csorba-kertet*, az *Alaplapot*, a *Kis őszi rádióverset*, sőt – bármily meglepő – a *Rókatárgy alkonyatkor* című ikonikus Parti Nagy-versben is fellelhetők az elégia műfaji nyomai, illetve az elégiko-ironikus modalitás – miközben a verset egyszerűbb és bevettebb a „nyelvhus”-poétika, az ironikus, a palimpszesztikus és dekonstruktív aspektus felől olvasni. Mégis az *Egy lopott kádé* talán a legjobb példa, mely Kosztolányi *Ha negyvenéves...* kezdetű nevezetes elégiáját írja újra.

Minthogy azonban a Parti Nagy-líra hatástörténeti beágyazottsága kétségtelenül a magyar költészet vonatkozásában relevánsabb, figyelmemet a továbbiakban az ún. 90-es évek költészete irányába fordítom.

AZ EPERFA LOMBJA. KEMÉNY ISTVÁN ELÉGIÁIRÓL ÉS IRÓNIÁJÁRÓL

Kemény István költői életművében élesen körvonalazódik a fent vázolt dinamika, amit elégiko-ironikusként írok le. Ez a költészet történeti szituáltságánál fogva sokszorosan túl van – a Kemény számára egyébiránt kultikus jelentőségű – Ady elégikus „minden Egész eltörött” élményén, a klasszikus modernség „klasszikus” tapasztalatán. Még akkor is, ha legújabb kötetében, a *Lúdbőr* című esszékötetben azt állítja e verssorról, hogy „ez pedig a Verssorom”. Adysan, nagybetűvel írva. Miközben az Ady-féle hagyományhoz fűződő alapvető jelentőségű és komplex viszonya sokkal inkább afirmatív, mintsem ironikus, s így gyakorta elégikus vagy kvázi-elégikus. A kötet legrövidebb, ötsoros (!) kisesszéjét, melyet a nevezetes Ady-elégiának szentelt, így folytatja: „A lehető legtömörebben nevezi meg azt a nagyon nagy bajt, amibe a modern emberi tudat jutott. Felelőst nem nevez meg, megoldást nem tud, és nem szól a világ keletkezéséről és végéről se. De még így is ez a verssor a csúcsa az általam ismert költészetnek.”²⁹ Jó példa ugyanerre a *Valami a vérről* című vers (1997–1998 – lásd: Függelék!), mely szinte leplezetlen Ady-parafrázis.

„Az élet dönt fát a hintó elé, maga az élet” verskezdet, mely – Ady jellegzetes ismétléses retorikáját idézve – kvázi refrénszerűen tér majd vissza újra meg újra „*az élet, az élet*” fordulattal – elégikusan idézi fel elődjének számos poétikai gesztusát, jellegzetes prozódiai megoldásait. De a zárlat megcsavarja, kifordítja az alapmodalitást:

²⁹ KEMÉNY ISTVÁN: *Lúdbőr*. Budapest, 2017, Magvető. 208.

a nagy költői mintához való identifikáló kötődés, benne az Ady-féle elégia műfaji modelljéhez való adaptációval itt a visszájára fordul: a „dúdolva, füttyülve halsz meg, te hülye” zárlatban a *Valami a vérről* mintegy leválik irodalomtörténeti és műfaji mintájáról, s ezzel a dekonstruktív gesztussal az elégikus beszédmód átvált (ön)ironikusba. Még pontosabban, ha innen, a dekonstruktív zárlat felől olvassuk újra a versszöveget, feltűnik, hogy az elégikus alaphang (mely önmagában is imitáció, vagyis eleve osztott, „polifonikus” lírai hang) voltaképpen már az első soroktól átítatódik egyfajta ironikus árnyalattal, vagyis a vers beszédmódja lényegében eleve elégiko-ironikus.

Ez a fajta „műfajbillegtető” eljárás Derrida emlékezetes kijelentését idézi, miszerint a szöveg a műfajhoz nem az odatartozás, hanem a részvétel módjára kötődik, majd leválik róla.³⁰

Mégis döntő törekvés e lírában, hogy a költői szubjektum nem mond le a Titok, az „egy” kereséséről, s szüntelenül letűnt korok, süllyedő kultúrák s mindenfajta dekadencia *archeológiájára* vállalkozik, ami az egyik legsajátosabb poétikai jegye. Pontosabban, ha folytonosan azzal is szembesíti magát a lírai beszélő, hogy az „egy” integritása megszűnt („Nem dőlt össze a világ. / Ez már nem az a világ, / ami összedől”), azt valamiképpen ebben az elsüllyedt, feledésbe merült dimenzióban mégis felmutatni véli. „Családom/ kérvények fő érve, magáról a család szóról máig is a régi / jut az eszembe A kertről az a kert, a mindenről az a / minden.” – olvashatjuk a *Tíz csillag* (1996) a gyerekkorra meglehetősen ironikusan emlékező lírai narratíva meglehetősen elégikus záró szakaszában. S éppen itt, e kettősségben, e felismeréshez fűződő ambivalens viszonyában találja meg a helyét a Kemény-féle *elégiko-ironikus*, még akkor is, ha az idézett versben az elégia műfaji hagyománya kerekedik felül.

Az *Elégiácska* verscím, mely *A királynál* című kötet (2012) nyitó verse – vagyis hangsúlyos pozícióban van – önmagában is sokatmondó szempontunkból, az elégia műfajának jelenkori játékerét illetően: „Az élményeim keletkeznek, / az emlékeim kárba vesznek. / Mint a kondenzcsík, most kicsit látszom.” Itt tehát maga a műfaj is csak ironikusan, groteszkbe hajlón, kicsinyített változatában jelenik meg. Mintha a jelenkorról tehát, mely a 2012-es kötet egyik súlyponti témája, csak ebben a hangfekvésben lehetne már beszélni.

A műfajok intézményként léteznek, hogy az olvasók számára mint „elvárási horizontok”, a szerzők számára mint az „írás modelljei” funkcionálnak. Ez valójában a műfajok történeti létezésének két aspektusa vagy [...] annak a metadiszkurzív közlésfolyamatnak az aspektusai, amelyeknek a műfajok a tárgyai. Egyfelől a szerzők egy létező műfaji rendszer funkcionálásaként (ami nem azt jelenti, hogy ezzel összhangban) írnak, amit a szövegben

³⁰ JACQUES DERRIDA – AVITAL RONELL: The Law of Genre. *Critical Inquiry*, 7, no. 1 (Autumn, 1980), 55–81. <https://doi.org/10.1086/448088> (Utolsó megtekintés: 2017. 09. 25.)

és azon kívül is demonstrálhatnak, sőt valamiképpen a kettő között is: a könyv borítóján. [...] Másfelől az olvasók egy műfaji rendszer funkcionálásaként olvasnak, (mindazonáltal nem szükségszerű, hogy tudatában legyenek ennek a rendszernek).³¹

A – részben *történelmi* – *bűntudat*, mely e költészet egyik központi témája, egyfajta játék részeként jelenik meg Keménynél³² (e tekintetben vitathatatlanul a posztmodern poétika jegyében), s feltétlenül bizonyos távolságból, következőképpen (ön) ironikusan. Ám az ironikus távolságtartás az életműben – az *Élőbeszéd* s főképp *A királynál* kötettől kezdődően – egyre inkább átfordul az elégia két síkjának távolságába, a valóságos és az ideális feszültségébe: a költő etikai felelősségének, bűntudatának, történelemmel szemben érzett felelősségvállalásának – Adyt, másfelől Petrit idéző – affirmációjaként. Pontosabban a felelősségvállalás anakronisztikusnak tűnő gesztusához való egyre kevésbé ironikus, ezzel egy időben egyre inkább elégikus viszonyaként. Az irónia szubjektummegosztó, éneltvávolító mozgása így közelít Kemény István – sommásan posztmodernnek mondott – lírájában egyre inkább az elégianak a valóságtól az ideál (itt etikai ideál, másként ideális költői szerep) irányába való mozgása felé. Így közelít az irónia egyre erőteljesebben az elégia felé. De a kérdés, mint láttuk és látni fogjuk, nem ilyen egyszerű: nem írható le a maga komplexitásában az elégia klasszikus műfaj-meghatározásának bipoláris modelljével („valóság”/„ideál”). Ahogy a versekben az ironikustól az elégikus felé tartó mozgás sem egyirányú, hanem dinamikusan oda-vissza tartó, változó.

E szempontból is jelentőségteljes a *Valami a vérről* kötet, sőt az életmű egyik nagy verse, az *Eperfa lombja* (1996), amit egy másik nagy vers, az *Egy nap élet* mellett – a gondolatmenetemben jelzett megszorításokkal, vagyis a mai irodalomtudomány műfajkritikai beállítódása ellenére is – egészében és egyszerűen *elégianak* neveznék, a kortárs magyar elégia egyik jellegzetes és jelentős példájának: „Honnan tudjam, mit láttam még működésben? / Mi volt az a bácsi ott a napsütésben? [...] Akkor már húsz éve volt délben is este, / öt éves sem voltam, nem tűnt fel az este, / aznap kérdeztem csak, mért van mindig este, / azt mondtad, butuskám, hiszen nincs is este! / nem hittem, de este tényleg jött az este, / megmutattad látod, ez most tényleg este, / cigarettás kézzel legyintettél: »édes! / sétapálcát láttál, ma már nevetséges!« / Akkor a régi volt éppen eltűnőben, / volt minek eltűnni abban az időben [...]. A nagy villany aznap nem volt csak leoltva, / aznap kavargott úgy az eperfa lombja, / mesétekből egyszer látszott, hogy kíméltek, / aznap kérdeztem meg a sötét miértet.” Miközben nem hagyhatom említés nélkül, hogy a vers a *Toldi* prozódiai szerkezetére játszik rá, sőt motivikájában, elbeszélői perspektívájában akár a *Toldi estéjére*, s ennyiben az irodalmi hagyománnyal folytatott párbeszéde megint csak kétszólamú: az elégikus

³¹ TODOROV, i. m., 287.

³² VÖ. SZÁVAI DOROTTYA: *Játék a bűntudattal*. <http://kemeny.irolap.hu/hu/szavai-dorottya-jatek-a-buntudattal> (Utolsó megtekintés: 2017. 09. 25.) (Eredeti megjelenés: *Kortárs*, 2002/1.)

alaphangba óhatatlanul beszüremkedik az ironikus, önironikus, olykor már-már parodisztikus felhang (lásd például: „»sétapálcát láttál, ma már nevetséges!«”).

Mindez az értelmezőt arra készíti, hogy kritikailag gondolja újra e líra posztmodern szituáltságát. Persze azt is látnunk kell, hogy időközben a mai magyar költészet diskurzusterei e tekintetben is jócskán átrendeződtek.

Az elégikus beszédpozíció a Kemény-versekben a *Valami a vérről* kötet óta elsődlegesen a férfikor beszédpozíciója, ami – a *Hideg* című kötetig, mely e szempontból fordulópont – az apa elvesztésének témája köré szerveződő verstérben bontakozik ki a legerőteljesebben, majd a privát beszédhelyzetek mellett egyre nagyobb teret kapnak a közéleti beszédhelyzetek: s ezek az alapvetően ironikus, sőt parodisztikus, mi több, szarkasztikus költői megszólalások olykor ugyancsak „belecsúsznak” az elégikusba. Pontosan azért, mert véresen komolyak. Ebből a szempontból nyilvánvalóan a *Királynál* című kötet versei a leginkább relevánsak. Az imént vázolt elv szerint működnek az elhíresült közéleti darabok: *A Kossuth-téren*, a *Nyakkendő*, az *Egyiptomi csűrhe* címűekben az ironikus-parodisztikus alapozású lírai narratíva, közéleti látélet, egy ponton elégikusba vált: pontosan az történik, amit az elégia műfajának schilleri meghatározása a „valóságos” és az „ideális” feszültségeként nevez meg. Pontosabban a kérdés ennél is bonyolultabb, hiszen Kemény István költészete kezdetektől felszámolja és aláássa épp az olyan bipoláris fogalmak relevanciáját, mint „valóságos” és „ideális”. És igen: ennyiben, ezen a szinten e líra kétségtelenül posztmodernnek mutatkozik. De nézőpontomból is a *Búcsúlevél*, Kemény alkalmasint legismertebb, a szélesebb olvasóközönséghez is eljutó verse a legreprezentánsabb költemény, melyben az iróniának az elégia felé tartó mozgását, sőt az elégikus hangvétel fokozatos szövegbeli eluralkodását nem lehet nem észrevenni: „Édes hazám, szerettelek, / úgy tettél te is, mint aki szeret: / a tankönyveid és a költőid is / azt mondták, hű fiad legyek. / [...] Amíg élek, úton leszek: / használni akarom a szívemet. / A fejemben szólal majd meg, ha csengetsz, / édes hazám, szerettelek.”

Kemény István költészete éppen azt példázza, hogy a posztmodern lírára vonatkozóan sem érvényes minden esetben, hogy „az aposztrofikus pozíció, a költői beszéd retorizálódása meggyengíti a szimbolikus beszédet”.³³ Kemény lírai műve sajátos szintézisét alkotja tehát a líraiság posztmodern retorizálódásának és a korábbi történeti paradigmához tartozó szimbolikus versbeszéd nem kizárólag ironikus fenntartásának-fenntarthatóságának. Itt utalnék arra, hogy Antoine Compagnon a műfajoknak éppen a retorika általi rehabilitációjáról beszél.³⁴

³³ BÓKAY ANTAL: A líra öndekonstrukciója. In *Keresztvezetése. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*. Szerk. Bókay Antal és M. Sándorfi Edina. Budapest, 2003, Janus/Gondolat. 75.

³⁴ Vö. COMPAGNON, i. m.

SPLEEN ÉS IDEÁL. BAUDELAIRE, ADY, KEMÉNY

Aligha vitatható, hogy a modern európai költészetre jellemző *szimbolikus* versbeszéd, vagyis az európai szimbolizmus alapjait Baudelaire rakta le. Innen tekintve a máig nem megnyugtatóan lezárt vita, mely Ady szimbolizmusa és annak baudelaire-i öröksége körül Ady költői színre lépése óta folyik, szinte megkerülhetlenné teszi azt a kérdéshorizontot, mely a Kemény-versek baudelaire-i mintázatai felé irányul.

Még akkor is, ha a kérdést jóval bonyolultabbá teszi, amit Todorov állít, s amit egyetértőleg idézek: „Nem kétséges, hogy a szimbolizmus irodalmi mozgalom történetileg létezett, de ez nem bizonyítja azt, hogy a részeseinek tekintett szerzők művei közös diszkurzív tulajdonságokkal rendelkeznek (a jelentékteleneket leszámítva).”³⁵

A műfaj európai történetében – a modernség korszakküszöbét jelölő – *baudelaire-i elégiának* annál nagyobb jelentőséget kell, tulajdonítsunk, hogy a Baudelaire-mű, benne a *Spleen és ideál* elégiáinak hatása, szervesen beépült a *Nyugat* első nemzedékének poétikájába.

Halálának ötvenedik évfordulójára Baudelaire-t a magyar költészet önmaga modernségének klasszikusaként örökbe fogadta. [...] Maga Baudelaire sajátította el az újjáteremtett magyar költői nyelv minden csínját-bínját – a *Nyugat* örökségéről a mindenkori kortárs költészetben voltaképpen a mai napig nem lehet Baudelaire öröksége nélkül beszélni.³⁶

Megpróbálom tehát vázlatosan felrajzolni az elégikus hagyomány baudelaire-i örökségének nyomait Kemény István költői munkásságában. Baudelaire *Spleen*jeit hívom segítségül, hogy megkíséreljem láthatóvá tenni – ezen a látszólag önkényesen kiragadott, általam valóban relevánsnak gondolt példán keresztül – az elégia műfaj európai hagyományának organikus továbbélését a jelenkori magyar költészetben.

Baudelaire-t, akit éppen Kemény „költője”, Ady („Ő a költő”³⁷) nevezett „szenvédő, gyászos ösüinknek”,³⁸ vagyis egy olyan hangfekvésben beszélt a magyar líratörténeti modernség alkalmasint legfontosabb európai forrásáról, mely maga is közel van az elégikushoz. Egy merész, kissé sommás, sőt provokatív kijelentést megkockáztatva: Kemény István költészete – legalábbis a *Királynál* című kötetig – ebből a perspektívából tekintve a *spleen és ideál* költészetének látszik.

Kemény baudelaire-i kötődését kevéssé reflektálta eddig a kritikai recepció. Igaz, ez az örökség talán valóban nem annyira szembeötlő első látásra. Bodor Béla *Élőbeszéd*ről írott kritikája azonban röviden, ám lényeglátóan érinti az általam firta-

³⁵ TODOROV, i. m., 288.

³⁶ KARÁTSZON ENDRE: Baudelaire ajándéka. In *Baudelaire ajándéka*. Pécs, 1994, Jelenkor. 19–20.

³⁷ *Lúdbőr*. 208.

³⁸ KARÁTSZON, i. m., 10.

tott kérdést: „És akkor vissza a rövidebb, magukban, vagy a *Fel és alá az érldligeti állomáson* ciklusban található egyes darabokhoz. [...] Ha a hosszabb darabokat az 1930-as évek prózájához hasonlítottam, ezek a versek még korábbi dolgokat, Adyt, Rilkrét, helyenként Baudelaire-t juttatják eszembe. Mintha Kemény annál a pontnál keresne feleleveníthető poétikai szisztémákat, ahol a szimbolizmus kezdett elválni a romantikától, a szimbólum a metaforától és az allegóriától. Ahol Ady már komoran tekint a világra, de még Reviczky, Vajda és helyel-közzel Arany poétikai módszereit használja.”³⁹

Itt és most a magam részéről az elégia műfaji hagyományának, átörökítésének a kontextusára kell, hogy szorítkozzak. Azt azonban szükségesnek érzem jelezni, hogy Kemény István markáns poétikai, nyelvi, sőt etikai távolságtartása a mindenkori kanonikus trendektől (ez bontakozik ki az új kötetben, a *Lúdbőrben* is), ami sajátosan paradox viszonyban áll azzal a ténnyel, hogy irodalmi munkássága és tevékenysége a mai magyar költészetben nemcsak centrális, de meghatározóan kánonalakító is,⁴⁰ mélyen rokon olyan nagy magyar és európai modernnek kánonalapító kívülállásával, betagozódásnak való ellenállásával, mint Ady, Kafka vagy éppen Baudelaire. Ennek a – mondjuk így – „bennfentes kívülállásnak” megvoltak a maga manírjai Kemény korai költészetében, és egyre letisztultabb formái jöttek létre nagyjából a *Hideg* kötettől kezdődően. De a kívülállás/kívül nem állás dilemma nem tűnik el Kemény műveiből, így legutolsó kötetében, a *Lúdbőrben* is reflektálódik, például így: „A nagy közös degenerációtól tartok. És még a *kívülmaradástól*. Hogy időutazó leszek, egyedül, egyre távolabbra menekülve előre a jövőbe, a fénylő, sivár napsütésbe.”⁴¹

Egy fontos pályatársat idézve: „Kemény mindenekelőtt művész, érdemes és kiváló, halk szavú és világosan beszélő, visszahúzó és határozottan jelen lévő, száraz és szenvedélyes, esett és elegáns – és folytathatnám.”⁴²

Kosztolányi írja 1906-ban Baudelaire-ről, hogy „szüksége volt a melankólia félhomályára, a bánat alkonyára. [...] Büszkén vallotta magát dekadens, sátánpoétának. A különködés kicsinyes és ellenszenves. Baudelaire-t azonban éppen ez teszi nagygyá és költővé.” Nagyon leegyszerűsítve: Baudelaire öröksége a mai magyar lírában – különös tekintettel az elégia műfajára – nyilván ezzel a két mozzanattal is összefügg valahol: a melankólia és a különködés vagy *manière* mozzanatával.

³⁹ BODOR BÉLA: „...Betonperon, a gazban cigarettás...” Kemény István: *Élőbeszéd* című kötetéről. Forrás: *Litera*, 2006. 06. 03. (Utolsó megtekintés: 2017. 09. 25.)

⁴⁰ A tavaly megjelent *Turista és zarándok* című tanulmánykötet egyenesen iskolaalapítóról beszél. Vö. *Turista és zarándok. Esszék és tanulmányok Kemény Istvánról*. Szerk. Balajthy Ágnes – Borsik Miklós. Budapest, 2016, JAK+PRAE.HU. /JAK-füzetek, 200./

⁴¹ Időgép. In *Lúdbőr*. 14. (Kiem. Sz. D.)

⁴² Parti Nagy Lajos laudációja Kemény István *Élőbeszéd* című kötetének PALLÁDIUM-DÍJÁért, 2007 Forrás: *Élet és Irodalom*, 2007. március 2., 9. szám

Baudelaire különködéséről olyan feljegyzések maradtak fenn a kortársaitól, miszerint egyszer zöldre festette a haját, máskor egy gyönyörű hajkoronájú lányról azt találta mondani: szép lenne, ha nem a saját haját viselné, hanem műhaját. Kemény esetében persze ilyesfajta különködésről szó sincs. De a korai verseiben csakugyan markáns jegyei látszanak a baudelaire-i „dendizmusnak”, önmítoszteremtésnek vagy manírnak.

Tudjuk jól, hogy az Ady körül rendkívül gyorsan kitörő ádáz és heves vita egyik gócpontja éppen Baudelaire volt. Ady Endre írja (aki egy 1907-es, *Budapesti Szemle*-beli maliciózus kritika szerint „a magyar Baudelaire-nek képzei magát”⁴³), hogy „Baudelaire, akinek élete hidegebb és természetesen még elegánsabb a hírénel, a Démonról dalol okosakat. Ez a Démon nincs is, mink magunk vagyunk, de mégis van ez a Démon, »képzelt okot ad, száz hazug mentséget s kaptja ajkunk gonosz italokra«.”⁴⁴ Éppen Keményre érvényes különösen a kortárs magyar költészetből, hogy a „Démonról dalol okosakat”. Két véglet rajzolódik ki Kemény baudelaire-iánus „démoni dalain” belül a *Majdnem fekete* (1999) („Van egy angyal odaát Amerikában, / és majdnem fekete. Ha még odaát van” – így a verszárlat) a maga kvázi-angelizmusában és az *Élőbeszédbeli* Káin-ciklus között, mely több pontján túl van az irónián, s számomra leginkább paródiasorozatként olvasható (*Egy hét az öreg Káin-nál*, 2004–2005). A Kemény-féle Káin-versek önnön hatástörténeti előzményeiket – Baudelaire *Ábel és Káin*, illetve Ady *Káin megölte Ábelt* című darabjainak (melyek evidens módon egymást közt is hatásviszonyban állnak) romantikus hagyományba ágyazottságát lebontják, s az intertextuális áthallások a zsidó-keresztény alapmítosz e nevezetes lírai palimpszesztjeit úgy kontextualizálják újra, úgy teszik kortárs költői „élőbeszéddé”, hogy a „démoni dal” regiszterétől az ironia távolságtartásán át a mélyen dekonstruktív paródia irányába mozdítják el.

Jean Starobinski nagyszerű könyvében, a *Visszatükröződő melankóliában* Baudelaire költészetét a *melankólia* kultúrtörténeti összefüggésében olvassa. Mi több, *A hattyú* című költeményt a schilleri értelemben vett „szentimentális elégia” műfaji reprezentálásának tekinti: „*A romlás virágai* című kötet első részének alcíme, a *Spleen és ideál* viszonylag pontosan megfeleltethető a schilleri kategóriáknak” – írja a szerző.⁴⁵

Gondolatmenetem szempontjából különös figyelmet érdemel, hogy Starobinski a melankóliát, illetve az elégikus modalitást a *megszólító, aposztrofikus* beszédpozícióval hozza összefüggésbe: „*A Hattyú* [...] remek példáját szolgáltatja annak, amit Schiller *A naiv és szentimentális költészetéről* című híres tanulmányában (1795) »sen-

⁴³ Idézi KARÁTSZON, i. m., 17.

⁴⁴ Idézi Szegzárdy-Csengery József Ady *Vallomások és tanulmányok* című kötetéből: in CHARLES BAUDELAIRE: *Poemes choisis. Válogatott versek*. Vál. Szegzárdy-Csengery József. Budapest, 1957, Corvina. 353.

⁴⁵ *Poppea fátyla. Jean Starobinski válogatott irodalmi tanulmányai*. Vál. és szerk. Szávai Dorottya. Budapest, 2006, Kijárat. 199.

timentális *elégiának*» nevez. Ennek a hozzáállásnak egyik változata a szentimentális *idill*: Baudelaire-nek ez eszébe is jut, amikor a *Párizsi képek* nyitó versében – hangjában persze az álnaivitás *iróniájával* – kijelenti: »És álmodni fogok [...] minden gyermeket, mit az Idill szeret« (Szabó Lőrinc fordítása).⁴⁶

Jelentőségteljes számomra az is, hogy *A romlás virágai* kérdéses darabját a költő Victor Hugónak ajánlja. Vagyis a megszületőben lévő modern azt az európai líra-történeti hagyományt, melyből kinő, épp az *elégia* műfaján keresztül szólítja és szólaltatja meg. Ahogy annak is jelentőséget kell tulajdonítanunk, hogy a *Visszatükröződő melankólia* szerzője *A Hattyúban* feltárja az Ovidiusra vonatkozó allúziókat,⁴⁷ illetve az önmagát elégiaként identifikáló versben felfedi az irónia mozzanatát – *autooétikus* vers és *elégiko-ironikus* olvasásmód szerves összefüggését példázva.

Az eddig mondottakat a *Fel és alá az érldligeti állomáson* példájával szeretném illusztrálni. (Lásd: Függelék.) Kemény ebben az emblematikus s alighanem egyik legnagyobb versében a hagyományt több szinten is lebontja és újraépíti, s ezen belül az *elégia* műfaji hagyományát is.

A vers emlékezetes refrénszerűen ismétlődő szekvenciája: „Az ilyen alakokat hogy megvettem, / az ilyen figurákat hogy sajnáltam”⁴⁸ kerül visszavonásra a zárlatban: „Nem sajnálok, és nem vetek meg, / célt akarok és könnyű lelket, / ha együtt nem megy, jó úgy, ahogy van: / zengő érc fölött, személyvagonban. / De nem tudom.” E ponton végső soron a *Fel és alá... ellen-elégia/anti-elégia* programját semmisíti meg vagy dekonstruálja a verszárlat. A versbeszélő mindaddig – pontosabban a „Szomorkás csönd lesz...” kezdetű versszakig – minden erőfeszítésével azon volt, hogy megpróbáljon a múlthoz, gyökerekhez, gyermekkorhoz, szülőhelyhez nem nosztalgikusan, azaz nem az *elégia* műfaji konvencióinak megfelelően viszonyulni. A vers utolsó szakaszáig a vers alanya abban érdekelt, hogy távol tartsa magát az *elégikus* hangoltságtól, s az emlékező én a jelen valóságát kezdetben épp úgy igyekszik több mint ironikusan, már-már szarkasztikusan megjeleníteni, mint a csöppet sem *elégikus*an idealizált múltat, mely ekként nem értékvesztésként jelenik meg. De ez

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ „Megfordítást találunk két kép között is, az egyik az állat »görcsös nyaka«, melyet a »gúnyos, zordkék ég« felé tart, a másik pedig »az üres sír mellett« görnyedt extázisban síró Andromaché ezzel kontrasztban álló testtartása. A hattyú alakja által hangsúlyozott függőleges dimenzió az égben tapasztalható hiányra, távollétre utal – olyasmire, mint amivel Andromaché gyászána is szembesülnie kellett, amikor a mesterkéltnél folyó hazugságával és a síremlék ürességével találkozott. [...] Azon a ponton, ahol az állat »mohó csőrét fölfelé tartja«, a mozdulat ironikus jellemzésekképp Baudelaire »Ovidius emberével« az ember függőleges testtartásának antik dicsőítésére tesz célzást.” (STAROBINSKI, i. m., 205.)

⁴⁸ „Ez a dikció nem úgy élő, mint az érldligeti állomáson folyó beszéd, ezt, az egész érldligeti állomást nagyon meg kell dolgozni, élővé kell nyüstölni ahhoz, hogy pont olyan legyen, mint, és mégse, a költői nyelv már csak ilyen.” Parti Nagy Lajos laudációja Kemény István *Élőbeszéd* című kötetének PALLÁDIUM-DÍJÁért, 2007. Forrás: *Élet és Irodalom*, 2007. március 2., 9. szám.

a költemény (mely alighanem az utóbbi évtizedek egyik legjelentősebb magyar költői teljesítménye) számomra éppen azt mondja, sőt épp attól jelentős, hogy – mint egy performatív gesztussal a vers úgy írja „önmagát” tovább, hogy azt teszi láthatóvá: ez a nosztalgia-lebontó program nem működik. A lírai beszéd a versszöveg előrehaladtával egyre inkább *hasadt*, s ez a hasadás elsősorban nem a jelenbeli én és a múltbeli én között áll fönn, hanem a jelenben megszólaló lírai szubjektumon belül történik meg. Egy olyan *belső szölam* íródik be egyre nagyobb erővel a *Fel és alá...* szövegébe, melyben az ironikus beszélő egyre inkább elégikus hangra tesz szert, másként: az én önreprezentációjában az ironikus én megszólítja az elégikusát. S ez éppúgy érvényes a személyes emlékezetre, a költői számvetés magánmitológijára, személyes lírai memoárjára, mint a kollektív emlékezetre: az a párbeszéd, melyet a vers az irodalmi hagyománnyal folytat (Radnóti, József Attila, Szent Pál), egyre markánsabban elégikus hangot ölt, hogy a verszárlatban teljesen felszámolja az ironikus-parodisztikus-groteszk elemeket – valami olyfajta sajátos *panaszként*, mely a hagyománnyal, a gyökerekkel való leszámolás képtelenségének nosztalgijától terhes. Vagyis egyre egyértelműbben az elégia műfaji sajátosságaihoz közelítve.

Az a tény – jut itt érvényre Todorovot idézve, hogy a mű nem „engedelmeskedik” a saját műfajának, nem teszi ez utóbbit nemlétezővé. [...] ahhoz, hogy a szabályszegés mint olyan létezessen, szükséges egy törvény, amit – természetesen meg fog szegni. [...] a normát csak a megszegése teszi láthatóvá, élővé.⁴⁹

FÜGGELÉK

Valami a vérről

Az élet dönt fát a hintó elé, maga az élet,
Az élet dönt fát mögéje, ha megállt,
Az élet kavargat meg a lovakat, az élet,
A fák közül az üvöltéseket ő hajtja ki,
A lesből a zsványokat ő hajigálja a célra.
Az élet metszi el a torkokat, maga az élet,
adja el a hintót, az élet, az élet.
A véren tanul, a véren gyakorol, a véren
próbál embert, gondolkodik a véren,
kifürkészi az útjait, ahol kibuggyan, ő is ott van,
szereti a vért, bort ad érte,
menj, vigyél neki, csengesd föl, alszik,

de akkor is bort vagy vért ad érte,
lejön a kapuba, hozza bármikor. Te még
nem ismered, az élet, az élet.
Te is szereted, ne tagadd le. Csinálj valamit,
mert elmegy, elmegy. Szökik, üti-veri a lovakat,
szökik a zsákmánnyal, viszi az egészséget,
és közben elszórja, elmulatja,
beváltja kísértőzenére, arra
a gyerekkori, vacak filmzenére,
amivel már annyiszor átvért. Végül
a füledben hagyja a maradékot,
dúdolva, füttyülve halsz meg, te hülye.

⁴⁹ TODOROV, i. m., 284.

Fel és alá az érdrageti állomáson

A gazban román cigarettás doboz
és bánat a szívben,
leszegett fej, erős napsütés,
még mindig fiatalnak látszom.
Az ilyen alakokat hogy megvetettem,
az ilyen figurákat hogy sajnáltam,
mert azt mondták, nincs már itt semmi,
nincs bizony, bezzeg valaha.
Harminc éve helyes kis állomás volt,
telente fűtött váróterem, kint fehér
murva és piros-fehér padok,
sok hosszú szerelvény, egész mondat.
Most földig rombolt épület,
betonperon, a gazban cigarettás
doboz és pontatlan
érzés a szívben.
Régen az hittem, el kell engedni
avulni, kopni, ami el akar,
el is engedtem, hiba volt,
most jönnek vissza tönkremenve, sorban,
de hát én ugyanaz maradtam.
Az ilyen alakokat hogy megvetettem,
az ilyen figurákat hogy sajnáltam,
mert azt mondták, meglátod, te is ilyen leszel,
ilyen leszel, bizony, mert a jellem
a bűdös életben meg nem változik.
Közben ráérősen,
mintha győztes csatából érnének ide,
örök vesztes-külsejű emberek
szállingózzák végig a peront,
kis ácsorgások, föl-le séták,
cigaretták, sok kis kevés idő.
Az ilyen alakokat hogy megvetettem,
az ilyen figurákat hogy sajnáltam,
azt mondtam, csúfak és prolik,
azt mondtam, várakozók.
Most földig rombolt önérzet,

széttaposott cipő, borosta, bánat,
egy szinte véletlen arany karóra,
leszegett fej és félrenevelt múlt.
A múlt, ha nem múltnak nevelték,
kamaszkorától csak bosszút áll, mert
mindennap így szól egy szép napon:
„nézz rám: az érdrageti állomás voltam
egykor. És most is csak az vagyok.
Mondjad, mi érdekel.
A bogaras bácsi meghalt.
Szétnyílt tenyeréből
a szarvasbogár elrepült.
A jövő már keményebb dió.”
És ezzel vállat von a múlt.
A hangosbeszélő viszont beszélni kezd,
mint a kisebb testvér, ha szóhoz jut ő is,
és jövőt ígér: egy vonatot.
Az ilyen alakokat hogy megvetettem,
az ilyen figurákat hogy sajnáltam,
mert azt mondták, ők csak egy kis
pont ugyan, de az is jobb mint a semmi,
és hogy változnak az idők.
Szomorkás csönd lesz, mert ugyanazt
szégyelli megkérdezni a gaz és
a szív és a román cigarettás doboz:
ugyan mivé?
És vonat jön, mint a menetrendben,
egyszer csak itt áll, és elvisz innen,
rövid szerelvény, hiányos mondat,
leülök, nézek, mint az ablak.
Ugyan mivé.
Nem sajnálok és nem vetek meg,
célt akarok és könnyű lelket,
ha együtt nem megy, jó úgy, ahogy van:
zengő érc fölött, személyvagonban.
De nem tudom.

TURAI LAURA

AZ INTERTEXTUALITÁS HATÁRMEZSGYÉI PILINSZKY JÁNOS KRÁTER CÍMŰ KÖTETÉBEN

Két – műfajában alapvetően igen különböző – szerző szövegrészleteivel szeretném kiemelni az irodalom azon interdiszciplináris aspektusát, mely szerint a mély szellemi kapcsolódás nem feltétlenül jár együtt a műfaji egyneműséggel.

Pilinszky János lírai munkásságában igen mélyen merít annak a filozófus-gondolkodó Simone Weilnek az életművéből, mely egy másik történelmi korszak, másik miliő, másik nyelv közegében vált élővé és a XX. század egyik meghatározó tényezőjévé. Természetesen nem egyedi jelenségről van szó, kevéssé ismeretesek azonban mai magyar irodalmunkban azok az emblematisz ideák, motívumok, melyeket a francia filozófusnő fémjelez, és melyek feltérképezésével mélyebbre hatolhatunk a Pilinszky-líra rétegeiben.

A költő tulajdonképpen már *Publicisztikai írásai*ba beépítette azokat a Weil-paszszusokat, melyek megkerülhetetlenek voltak számára. Ugyanakkor ezek a gondolatfoslányok, sokszor morálteológiai fejtegetések, filozófiai létszurogátumok lírai napló műfajt öltöttek tolla alatt. Simone Weil stílusa tömör, gyémántkemény, lényegre törő, ugyanakkor rendkívül problémaérzékeny és megalkuvást nem ismerő. Eredendő katolicizmusa, mely azonban – a misztikusokhoz hasonlóan – inkább vállalja akár a kirekesztettséget, eretnekséget, mint hogy saját lelkiismerete ellenében cselekedjen, veleszületett Krisztus-központúsága olyan anyaggal szolgált Pilinszkynek, mely lényegileg határozta meg költői irányultságát és a világról való felfogását. Pilinszky tehát – noha műfajában és stílusában a végletekig hű maradt önmagához – beépített lírai képzetvilágába egy olyan transzcendens, de alapjaiban valóságközpontú érat, mely a szavakon túlról próbál a szavak krisztus-logoszi erejével új és egyetemes érvényű költészetet teremteni. Ha meglátjuk a példákat, nem tűnik túlzásnak ez a kijelentés, ráadásul tudjuk, hogy Pilinszky Krisztus után a legtöbbet emlegette prózai írásában Simone Weil nevét, akit egy helyen egyenesen „a történelem présének szorításából született kultúrák Platónja”-nak titulál.¹ Létezhette tehát, hogy költészetéből hiányozna ez az elementáris hatás? Prózai írásai is legtöbb-

¹ PILINSZKY JÁNOS: *Publicisztikai írások*. Budapest, 1999, Osiris. 68o.

ször lírai hangvételőnek mondhatók – a Simone Weil-élmény pedig csak elmélyíti ezt a vonulatot: később még szólok róla, most csak röviden utalok rá, hogy az egyik naplóbejegyzésében szóról szóra idézi Weilt, s később ez a lírai naplóbejegyzés lesz egyik jelentős költeményének (*Naplórészlet*) centripetális erejű középpontja is.

Mindazonáltal nem a prózai írások felől szeretném megközelíteni a Pilinszky-lírának ezen specifikus vizsgálatát, hanem egy olyan módszert választottam, mely a konkrét szövegtörzshöz kíván rámutatni a két életmű párhuzamos vonulataira.

Ez idáig tudomásom szerint a kortárs szakirodalomban elmaradtak azon vizsgálódások, melyek a konkrét szövegtörzshöz keresnek ennek a költői attitűdnek az intertextualitáson és szövegszinkronicitáson is átívelő, már-már a teljes összeolvadásnak, átvételnek a határát súroló jegyeit. A komparatiztika határain belül nem kívánok most az intertextualitás különböző koncepcióival foglalkozni a témát illetően, hiszen a besorolás mintegy lehetetlen és igen szerteágazó volna. Inkább a Pilinszky-féle speciális szövegköziség, szöveg- és motívumkezelési formák-technikák, módozatok benső összefüggéseire, vallási és filozófiai aspektusaira koncentrálni próbálok föltárni néhány olyan lényeges és lényegi összefüggést, mely a két alkotó világát az időbeli különbség dacára egy-egy pillanatra szinkrónba hozza. Ezek a fellépések Pilinszky János líráját – a költő saját bevallása szerint is – nagymértékben gazdagították. Így elmondhatjuk, hogy ha nem találkozunk a Weil-életművel, a késői *Szálkák* kötet például egészen másként formálódott volna meg, ahogy töredékesztikája is e hatásra vezethető vissza. Bevezetésképp néhány idézet a költőtől: „Nagyon rossz lelkiállapotban voltam, és akkor nekiálltam és egy kis Eckhart-szótárral [...] napi tizennégy órai küzdelem árán megfejtettem az első könyvét, úgyhogy tulajdonképpen nem franciául, hanem a Simone Weil nyelvét tanultam meg”²; „[...] Weil azért volt számomra vakító élmény, mert ő egy sokkal nagyobb és nehezebb anyagban teremtett csodálatos világosságot. Egy ekkora teljesítmény és – példa – engem csak elnémihtott”.³ (Mint ismeretes, Pilinszky a Weil-életmű avatott fordítójává vált.) Már más is rámutatott a két életmű parafrázisjellegére – részletek egy beszélgetésből: „[...] lírád, Pilinszky János lírája bizonyos fokig Simone Weil szabad magyar lírai parafrázisának tekinthető [...] – [...] Erre büszke vagyok, ha igaz, de érdekes, Jugoszláviában valaki egy hosszú kritikát írt rólam, és ott kimutatta a Weil-hatást az Oratóriumra. A dolog annál szebb, mert az Oratóriumot én két évvel azelőtt írtam, hogy egyáltalán egy sort is ismertem volna Simone Weiltől. Viszont ez épp a valódi

² PILINSZKY JÁNOS: *Beszélgetések*. Vál., szerk. Török Endre. Budapest, 1983, Magvető. Elektronikus verziója, bővített kiadás: <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?offset=1&origOffset=-1&docId=876&secId=81727&qdcId=3&libraryId=-1&filter=Pilinszky+J%C3%A1nos&limit=1000&pageSet=1> (Utolsó látogatás időpontja: 2015. július.)

³ Uo.

és mély összefüggés...”⁴ Pilinszky tehát maga is fölismerte eme találkozás már-már „misztikus” mivoltát, erre a *Publicisztikai írások*⁵ címen kiadott tanulmánykötetében le lehetünk magyarázatra, amelyben több esetben mintegy vázlatot ad a háttéranyag és saját elementáris erejű költészetének egymásba dolgozásáról. Nézetem szerint költészetének eredetisége is megmutatkozik abban, hogy nem fél meríteni másoktól, hiszen az inspiráció nem veszélyezteti saját hangját. Sőt, a Simone Weil-hatás paradox módon még markánsabban kiemeli a Pilinszky-líra sajátos jellegzetességeit.

A ROMLANDÓ ANYAG VISSZATEREMTÉSE PILINSZKYNÉL ÉS A WEILI DEKREÁCIÓTAN

A „dekreáció” szó Charles Péguy neologizmusa, melyet Simone Weil rendszeresen használ ugyan, de – ahogyan Vető Miklós az eddigi egyetlen magyar nyelvű Weil-monográfiában⁶ megjegyzi – a szó pontos meghatározását nem adta meg. Lényege, hogy Isten a teremtés aktusában lemondásból mintegy visszateremtette önmagát. Ilyen módon a teremtés akadályt, távolságot, szeretetet képez Isten és ember között. Mégis, fontos leszögezni, hogy a „dé-création” nem egyenlő a teremtés megsemmisítésének aktusával, ahogyan ezt könyvében Emmanuel Gabellieri, Simone Weil avatott kritikus szigorú logikával kifejti.⁷ Akár a Hans Urs von Balthasar-i kenóiziselméletre gondolunk, ahol is „már a teremtésben elkezdődik a Háromságos Isten kenózisa a világ felé”,⁸ akár Eckhart mester misztikus írásaira vagy a keleti tanok több ezer éves önküresítő gyakorlataira, az űr-üresség-semmi tapasztalatának felemelő és egyben ijesztő területére érkezünk. „Visszateremtés: lépcsőket vágni a teremtetből a teremtetlenbe. Pusztítás: lépcsőket vágni a teremtetből a semmibe. Ez a visszateremtés bűnös pótszere”⁹ – írja Weil. Az önküresítés meredélyein járva Weil pontos ellentétet von tehát a pusztítással. Pusztítás és pusztulás, megsemmisülés, az ego fölszámolása egyaránt erőteljesen jelen van a Pilinszky-lírában: „Kirajzolódom végleg a világból”.¹⁰

Aztán: *A kihúlt világ*¹¹ című vers a maga nyersségében és kíméletlen naturalizmusával a pusztulás ódája is lehetne: „E világ nem az én világom, / csupán a testem

⁴ Uo.

⁵ PILINSZKY JÁNOS: *Publicisztikai írások*. Budapest, 1999, Osiris.

⁶ VETŐ MIKLÓS: *Simone Weil vallásos metafizikája*. Budapest, 2005, L'Harmattan. 25.

⁷ EMMANUEL GABELLIERI: *Simone Weil*. Paris, 2001, Ellipses. 28.

⁸ PUSKÁS ATTILA: Hans Urs von Balthasar drámái szotériológiájának súlypontja. *Vigilia*, 2005/6, 480.

⁹ SIMONE WEIL: *Jegyzetfüzet*. Budapest, 2003, Új Mandátum. 22.

¹⁰ PILINSZKY JÁNOS: Tanuk nélkül. In uő: *Kráter*. Budapest, 1976, Szépirodalmi. 40.

¹¹ Uo., 44.

kényszere, / hogy egyre beljebb, mint a féreg / furakodom beleibe. / Így táplálkozom a halállal, / és így lakik jól ő velem / az életem rég nem enyém már, / vadhúsként nő a szívemen. / Minden teremtett elevenből / kijózanodva a szemét / így ütközik ki leplezetlen [...] / Mint hervadás az őszi lombot, / a pusztulás bebalzsamoz.” Ahogyan Pilinszky-nél a táj gyakran „menekül”, úgy az ember, a lélek az anyag fogságából – itt az a különös kettősség tárul elénk, amint az anyag pusztítása által magának a halott anyagnak, a „szemétnek” a semmissége ütközik ki, *egyszerre* kiemelve és lealacsonyítván az emberi kreatúrát (lásd „féreg”). Az ember elfeledkezik isteni mivoltáról, és féreggé alacsonyul – idekapcsolódik Weil következő paradoxonra épülő mondata: „Az én el van rejtve előlem (más elől is): Isten oldalán van, ő Isten. Gögösnek lennem annyit jelent, hogy elfelejtem: Isten vagyok.”¹² A *Parafrázis*¹³ című vers egészében az önfelemésztődés „parafrázisa”, itt az anyag, a világ pusztítását a másik ember váltja föl.

A számtalan, Weil ismeretét megelőző alkotás közül néhány motívumot emelek még ki a témához kapcsolódóan: „a mezítelenség-meztelenség fokozatainak” felmutatása a Pilinszky-lírárt sajátosságosan fémjelzi. Ő maga *ars poeticájának* is részévé tette a „mezítelenségi fokot” (erről publicisztikájában olvashatunk részletesebben). A *Piéta*¹⁴ című versben a Szűz Mária-képmást láthatjuk, itt épp a Teremtő passiójának tükrében történik meg a „visszateremtődés”: „Időtlen gyásszá csupaszodtál”. Máshol a végítéletet aposztrofálja a szóval: „Az a nap, az az óra / mezítelenségünk fölmagasztalása lesz.”¹⁵ (Lehet ez a mezítelen pillanat az is, mikor „látja, Isten, hogy állok a napon” – lásd az emblematikus *Apokrif*¹⁶-ban.) A jellegzetes „senkiföldje”-képzet is a kiüresedés bensőből történő objektálását engedi feltételezni: „e csillagpuszták roppant és kietlen / fölmsíkjin kallódva egyedül, / hogy vissza többé soha ne találjak, / úgy eltűnök, örökre, felelőtlen!” (*Senkiföldjén*¹⁷). Éppígy a sivatag: lásd *A szerelem sivataga*¹⁸ vagy a *Mégis nehéz*¹⁹ című verset. A „vesztőhely” Pilinszky-nél a valóság pillanatát szimbolizálja. A költői én vákuumerővel hívja magához a szavakat „a mélypont ünnepélyéből” kiemelve őket, így az *Aranykori töredékben*: „Mint vesztőhelyen, olyan vakító / és olyan édes. Úgy igazi minden.”²⁰ Pilinszky egyik legjellegzetesebb költői eszköze a hétköznapiaság, a halott anyag, a „szemét” objektívizálása, fölmutatása, majd univerzális perspektívába helyezése saját

¹² WEIL, i. m., 28.

¹³ PILINSZKY: *Kráter*. 37.

¹⁴ Uo., 45.

¹⁵ Uo., 123.

¹⁶ Uo., 66.

¹⁷ Uo., 47.

¹⁸ Uo., 63.

¹⁹ Uo., 155.

²⁰ Uo., 61.

lírai metafizikája által: „Mindíg az elhányt bádogkanalat, / a nyomorúság lim-lom tájait kerestem”²¹ (*Egy szép napon*). Máshol „tisza akadályként” jelenik meg az anyagiság: „A matatás, / veszködés egy zsinórral, / korttyal, / falattal [...]”²² (*De ez se*). Egy ideig Simone Weil többek között maróslányként dolgozott egy üzemben, hogy megtapasztalja a munkáslet nyomorúságát. Ebből a geometriai pontossággal leírt és nap mint nap végigküszködött valóságból bontakozott ki a szerencsétlenség weili filozófiája, mely világraszóló tanulásként szolgál azóta is. Pilinszkyre nagy hatást gyakorolt Weil elmélete és tanúságtétele (lásd Weilnek a Gallimard-nál megjelent *La condition ouvrière*²³ című művét) – ezt a vonatkozó prózai írásokból igazolhatjuk. (Önmagában már az is feltűnő, hogy a filozófusné neve a második leggyakrabban szereplő név Jézus után a prózai írásokban.) A különbség a két alkotó attitűdjé között alapvetően az, hogy míg Simone Weil végsőkéig lecsupaszított, szikár stílusával a matematikai pontosságot célozza, így lesz misztikus – addig Pilinszky-nél (Nemes Nagy Ágnes parafrázálva): a szenvedély dominál. A kortárs így fogalmaz: „A tárgyak szűkmarkúan mért jelek csupán, arra valók, hogy vázlatos formáikon vagy tükröződjék a szenvedély fénye.”²⁴ Ami a tárgyakat illeti, Pilinszky nem részletez, de választása mégis igen megfontolt. Az a néhány emblematisz tárgy, melyet fölvonultat, az irodalomtörténetben is kitörölhetetlen nyomot hagyott. A pusztuló anyag képmásai ezek, de fogalomkörük vonzásába tartoznak a kreatúra, a szenvedő ember örök kérdései. Ahogyan tehát Weilnél valamiképp a saját maga által kidolgozott dekreációelméletre épül minden, Pilinszky-nél a kezdetektől „születés és pusztulás párbeszédének”²⁵ fokozataira.

E ponton Weil egy eleddig magyarra nem fordított jegyzetéből idézek egy fontos és alapvető mondatot, mely megvilágítja filozófiájának lényegét: „Ami az ember életében számít, nem az évek, a hónapok, avagy a napok folyása. Hanem az, ahogyan egyik pillanat a másikba kapcsolódik, és amennyibe kerül mindez a testnek, a szívnek, a léleknek – és ezáltal a gyakorló figyelemnek –, hogy minden egyes pillanatban végrehajtsa ezt a kapcsolódást.”²⁶ Mindketten a kereszt vonzásában vizsgálják az emberi lélek útvesztőit – Weil zsidó-keresztény gondolkodóként, Pilinszky katolikus költőként, itt a szó tágabb értelmében. A figyelem, a hála mindkettejüknél központi

²¹ Uo., 119.

²² Uo., 137.

²³ SIMONE WEIL: *La condition ouvrière*. Paris, 1951, Bussière, Gallimard.

²⁴ NEMES NAGY ÁGNES: Pilinszky. In uő: *A magasság vágya*. Budapest, 1992, Magvető. 153.

²⁵ Lásd: *Fokról fokra* című vers: PILINSZKY: *Kráter*. 150.

²⁶ „Ce qui compte dans une vie humaine, ce ne sont pas les événements qui y dominent le cours des années – ou même des mois – ou même des jours. C’est la manière dont s’enchaîne une minute à la suivante, et ce qu’il en coûte à chacun dans son corps, dans son coeur, dans son âme – et par-dessus tout dans l’exercice de sa faculté d’attention – pour effectuer minute par minute cet enchaînement.” (Ford. T. L.) SIMONE WEIL: *La condition ouvrière*. Paris, 1951, Gallimard. 168.

tényező (lásd Pilinszky tanulmányát a „megszentelő figyelemről”). Följegyzéseiben Weil a visszateremtésről szólva így ír: „Különleges nehézséggel vinni véghez mindennapi cselekedeteket: ajándék ez, amelyért hála jár. Nem szabad arra áhítoznunk, hogy megszűnjön ez a nehézség; inkább arra kell kérnünk a kegyelem erejét, hogy hasznát vehessük.”²⁷ Míg Weil ellentmondást nem tűrően kijelent, Pilinszky a *Vonzások közt* című versben éppen ezt a hálaadást emeli lírává, a kérdést választva költői eszközül, nem kevésbé meggyőzően: „Mert hogyan is lehetnék előbb / a teljes égboltnál, ha nem / a hidegért, a hőért, és a / megalázó méterekért.”²⁸ A krisztusi keresztthordozás beleíródik a versekbe, és – ahogyan Simone Weil dekreációs tanában – a két momentum összekapcsolódik. Az *Omega* című vers az „összeomlason” keresztül tesz kísérletet a létértelmezésre, és ezzel valóban a végsőkéig megy. A kínálkozó „önmegsemmisítő” konnotáción túl itt épphogy a bukásnak, a veszteségnek ad emberfölötti értelmet, ahogy azt írásaiban a francia filozófusnő is teszi: „Összeomlásunk mindent befalaz / egy pillanatra és örökre. [...] Ezért élünk. Valamiképpen / Ezért születünk a világra.”²⁹ Ahogyan Szávai Dorottya teszi a *Juttának* című vers kapcsán, amikor „»visszavonó«, *szubjektumlebontó* gesztusról” beszél,³⁰ úgy minden egyes Pilinszky-verset vissza lehetne fejtetni az önvisszateremtés fokozatait vizsgálva.

SZÉPSÉG ÉS SZENVEDÉS A SZÁLKÁK TÜKRÉBEN

Vető Miklós Simone Weirlől és a szépség megtapasztalásáról szóló fejezetében így fogalmaz: „A művészetben mindig is a zsenialitás legnagyobb megnyilvánulásait kedvelte, melyek az emberi létállapot tragikumát és az ember istenkeresését ábrázolják személytelen, visszafogott hangon, méltósággal, tökéletes egyszerűséggel és mezítelenséggel. Egyedül az Íliász, a Jób könyve, a Bhagavad Gita, Aiszkhülosz és Szophoklész, Szent Ferenc Naphimnusza, a Lear király és Racine Phaedrája iránt tanúsított feltétlen tiszteletet.”³¹ A fönti jelzők (méltóság, egyszerűség, mezítelenség) Pilinszky lírájára is érvényesek. Hogyan és mely pontokon ér egybe a két alkotó szépségideája, és a költő esetében hogyan reflektálódik a műben a szépség? Milyen eszközökkel jut el hozzá?

Kezdjük Simone Weil néhány megállapításával, majd pedig nézzük meg, hogyan érhetőek tetten sajátos filozófiai elgondolásai a versekben! Az egyik fontos aspektus, hogy Weil a szépséget a fizikai fájdalomhoz hasonlítja kivédhetetlenségében.

²⁷ WEIL: *Jegyzetfüzet*. 25.

²⁸ PILINSZKY: *Kráter*. 144.

²⁹ Uo., 149.

³⁰ SZÁVAI DOROTTYA: A „Te” mint szóesemény. Pilinszky János: *Juttának*. In uő: *A „Te alakzatai”*. Budapest, 2009, Kijárat. 110.

³¹ VETŐ, i. m., 117.

A Pilinszky-líra pedig nem másra épül, hanem éppen a szenvedés és a szépség metafizikus koincidenáciájára, mégpedig a realitás jelenvalóságában. A „mélypont ünnepélyén” játszódnak le a költői pokoljárás mozzanatai, melyekből a mindenkori mű képei összeállnak. E metódust idézik a jellegzetes képek: „Az ólak véres melegében”, „A szűrő meleg kocka alján”, „A lemenő nap szálkamezejében”, „A folyosó meg a kitáruló vidék” (*A többi kegyelem*), a „prés” (*Címerem*), „A pokol első, második, / harmadik, negyedik köre” (*A pokol hetedik köre*).

Weil a szerencsétlenség, a szenvedés szemlélését azonosítja a szépséggel: „Szemlélni a nem-szemlélhetőt (mások szerencsétlenségét), anélkül, hogy menekülnénk, miként a kíváncsi, anélkül hogy közelednénk hozzá – ez a szép.”³²

Pilinszky „poklokra csavart pupillákkal”³³ néz, ezáltal képes a legmélyebbről is fölmutatni a szépséget: „mindíg akad egy utolsó legyintés, / háztető, / gyönyörű arc, vagy akár / egyetlen kéz, fejbólintás, kézmozdulat?” (*A mélypont ünnepélye*). Amellett, hogy a költő igazi szenvedélyével olvassa a filozófusnő írásait, figyelemfelkeltő az a mód, ahogyan integrálja, törés nélkül beleolvasztja Simone Weil gondolatvilágát saját világképébe. Ezeket a kivonatokat először személyes naplójába jegyezte le, majd később költészetébe is beemelte. Vizsgálódásom nem véletlenül esik tehát a Weilt explicite idéző versrészletre:

Juttának

NAPLÓRÉSZLET

Milyen nap is van ma? Úgy élek,
hogy össze-összezavarom
az idő menetrendjét.
„Latrokként – Simone Weil gyönyörű szavával
– tér és idő keresztjére
vagyunk mi verve emberek.”
Elalélok, és a szálkák fölriasztanak.
Ilyenkor metsző élességgel látom a világot,
és megpróbálom feléd fordítani a fejemet.

Simone Weil filozófiai írásaiban egy egész fejezetet szentelt az idő fogalmának,³⁴ de a Pilinszky által sokra értékelt és sokat idézett passzus később született. Maga a kép Pilinszky-nél több emblematikus metaforában is megjelenik: „tűhegyre szúrt lepke-

³² VETŐ, i. m., 132.

³³ Lásd *Pupilla* című vers, PILINSZKY: *Kráter*. 207.

³⁴ Lásd Alainnél írt dolgozatát: SIMONE WEIL: *Œuvres*. Éd. Florence de Lussy. Manchecourt, 1999, Quarto Gallimard. 103–110.

tábor”³⁵ Sztár Katalin Teilhard de Chardinnel hozza összefüggésbe e motívumot: „Az a világfelfogás, amelyet Pilinszky egyik legfőbb forrása, Teilhard de Chardin katolikus vallásfilozófiája úgy határozott meg, mint »személyes Világegyetemet«, a »személyes összpontosulását«, mint a gondolat és szeretet energiáinak a tér- és időbeli elválasztottság legyőzése révén az Omega-pontban való összesűrűsödését, olyan holisztikus világképet közvetített, amely lényegében megszünteti a végtelenül kicsi (»tűhegy«) és a végtelenül nagy (»Isten« vagy transzcendens lényeg) oppozícióját.”³⁶ Pilinszky-nél e chardini elem máshol föllelhető minden madarakkal kapcsolatos képben. Jellegzetes motívum, hogy a madarak mindig az üres égben tűnnek föl: „Élnek madarak, / kik szívszakadva menekülnek mostan / az ég alatt, a tüzes ég alatt.”³⁷ Pilinszky lírájában mintegy a tér és idő keresztjére vert ember ars poeticáját jeleníti meg: „Nem az a fontos, hogy a madár hányszor csap a szárnyával, hanem hogy íveljen.”³⁸ Maga is ezt az utat követte: rendkívüli érzékenységgel tapintott rá versei értékére, ahogy köteteibe is kizárólag az általa legjobbnak vélteket vette fel. A személyes, lírai napló műfaja nála azt a célt szolgálja, hogy kikristályosítsa saját maga számára azokat a központi elemeket, melyek líráját is személyessé, egyedivé, ugyanakkor a személytelen és univerzális valóság felé orientálják. Ezeknek a prózai írásoknak a megmunkáltsága, analitikus szemlélete költészetében éppen ellenkezőjébe fordul, immáron lecsupaszítottan, a végsőkéig megmunkáltan kerül az olvasók elé.

Simone Weil eredendő geometriális szemlélete a kereszt kapcsán különösen nagy jelentőséggel bír. Írásaiban következetesen ötvöztetett vallást, tudományt és mítoszt. A kereszt motívumának visszaadja eredeti, kozmikus formáját, és egyben filozófiájának vázát is megtalálhatjuk benne. Pilinszky nyilvánvalóan tudatában volt ennek a vízióknak, a beemelt idézet is mutatja azt a lényeglátást, amivel megközelítette a weili életművet. Pilinszky a kozmologoszi Weil-idézethez társítja tehát költői látomását. Ugyanakkor, ahogy Szávai Dorottya rámutat a *Naplórészlet* kapcsán: „A szenvedés egzisztenciális abszurditását (»tér és idő keresztjére / vagyunk mi verve emberek«), már az első szakaszban a »végső feledés« kegyelmi perspektívája, az *esztatologikus remény* oldja föl [...]”³⁹ Ebben a látomásban az egyetlen biztos és elmozdíthatatlan pont a krisztusi kereszt metszéspontja. Ébrenlét és „az idő összezavarásának” ténye ellenpontozzák a verset. Nem hagyhatjuk itt szó nélkül az eredeti, prózában megírt naplójegyzetet, mely rávilágíthat bizonyos kardinális pontokra a versrészletet illetően: „Milyen nap is van ma? Úgy élek, hogy olykor összezavarom a múlás pontos

³⁵ Lásd: *Sztavrogin visszatér* című vers.

³⁶ SZTÁR KATALIN: A rejtőző megmutatkozása. In *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmek a XX. századi magyar líra köréből*. Szerk. Horváth Kornélia – Sztár Katalin. Budapest, 2006, Kijarat. 312.

³⁷ Lásd *Apokrif* című vers.

³⁸ PILINSZKY: *Beszélgetések*. 22.

³⁹ SZÁVAI, i. m., 128.

menetrendjét. De ez nem könnyítés. Latrokként valamennyien – Simone Weil gyönyörű szavaival – idő és tér keresztjére vagyunk mi verve, emberek. Hogy összeza-
varom az időt, csupán annyi, hogy olykor elalélok és a szálkák (les écharde) felé-
resztenek. Ilyenkor irgalmatlan élességgel látom a világot, s megpróbálom Feléje
fordítani a fejemet.”⁴⁰ Láthatjuk tehát, hogy – a kereszt szálkáinak megidézésével,
amit külön franciául is zárójelez – Pilinszky számára a kereszt maga a valóság, és a
szálkák a valóságra való ráébredés eszközei.

Elmondhatjuk tehát, hogy a két alkotó szellemi útja téren és időn túl is keresztezi
egymást. Pilinszky számára talán az egyik legfontosabb forrás és hivatkozási pont
Simone Weil gondolatvilága és személyisége, mely egész lírájára elementáris hatást
gyakorolt anélkül, hogy lírai beszédmódjában, költői irányultságában különösebb
változást idézett volna elő. Ugyanakkor a költő – amellet, hogy a filozófusnő hite-
les magyar tolmácsolójává vált – zseniális módon kivonatolta a maga számára a jól
hasznosítható, poézissá lényegíthető elemeket, melyekben legtöbbször a lírai napló
műfaja működött katalizátorként. Azt is leszögezhetjük, hogy ennek a hatásnak az
ismerete és vizsgálata nélkül – noha nyilván nem minden Weil-motívum bizonyít-
ható kétségtelen érvénnyel, vagy olykor vitatható is lehet – nem adható igazán hite-
les kép a Pilinszky-líráról irodalomtudományi megközelítésben sem.

⁴⁰ PILINSZKY: *Publicisztikai írások*. 640.

FEKE ESZTER

A PRÓZAVERS OLVASHATÓSÁGA NEMES NAGY ÁGNES „ÁLLOMÁSVERSEIN” KERESZTÜL

Rím és ritmus nélküli költői szöveg, önmagát megtagadó próza, a vers genezise vagy a névtelen érzelmek álarca? Jelen tanulmányban főleg a prózavers műfajiságával és annak olvashatóságával foglalkozom. Nem célom megdönthetetlen tényeket állítani, inkább csak kérdéseket szeretnék feltenni, amelyek új nézőpontokat adhatnak a prózavers problémájához. A viszonyítási pontom két esszerűség, mindkettő Nemes Nagy Ágnes tollából született. A szabadversről írott esszéjében¹ a költőnő Jean Cohen – *Structure du langage poétique* című művében olvasható – példáját hozza fel a próza és a vers közti kapcsolat feltárására. Eszerint a próza is lehet vers, ha sorokba törjük, a szavaknak sodrása lesz, jelentése változik.² A prózavers szövegformájában a próza sortörés nélkül kezd el költői szöveggé viselkedni. Hogyan lesz tehát a prózaformából vers? Mitől lesz a prózavers költői szöveg? Egy másik esszéjében Nemes Nagy Ágnes bizonyos szempontból választ is ad erre a kérdésre: „Nem mintha a líra elemei cserélhetők volnának, sőt szavai sokkal kevésbé kódolhatók át, mint az epika bármely stílusfordulata (lásd műfordítás). De a líra iránya más; a költői szubjektivitás nemcsak annyit jelent, hogy a költő kifejezi önmagát, elvégre végső soron az epikus is azt teszi, hanem a megközelítés irányát jelenti, a belülről-kifelét, amely oly jellemző a személyiség magvára, mint egyes atomi részecskék perdületének iránya. Ezért (is) líra a tárgyasnak nevezett líra, és nem versbe szedett novella, és ezért epika a mégoly líraian fátyolos regényrészlet, és nem prózavers. Az írói egyéniség mozgásiránya más bennük, cél és eszköz, anyag és belső vezérlés viszonya.”³ Eszerint a verset és a lírai szövegformákat nem csupán külső, „mérhető” paraméterek határozzák meg, mint a ritmus, a rím, a sorképzés stb., hanem a bennük lévő perspektíva, a „belülről kifelé” tekintés aktusa.

¹ NEMES NAGY ÁGNES: Megjegyzések a szabadversről. In uő: *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék II.* Budapest, 1992, Magvető.

² Uo., 163.

³ Uő: Füst Milán 90. születésnapján. In uő: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék I.* Budapest, 1989, Magvető. 413.

A külső szövegalkotó jegyek fontosságáról sok tanulmány született már, most a versben lévő szubjektumot és annak „versképző hatását”, műfajteremtő szerepét vizsgálom Nemes Nagy Ágnes két költeményében. Mindkét szöveg – az *Egy pályaudvar átalakítása* és a *Villamos-végállomás* – a költőnő utolsó saját maga által publikált kötetében jelent meg. Motívumhálójuk igen hasonló, téridőkezelésük is izgalmas szempontokat nyújthat a versek elemzésénél, ezektől azonban nagyrészt eltekintek, és főleg az imént vázolt témákra szorítkozom.

A prózavers szövegformájára kisebb hangsúlyt helyez a magyar irodalomtudomány, mint az európai.⁴ A különböző elnevezésekkel és műnemi-műfaji besorolhatóságának problémáival, szövegalkotó eljárásaival Hernádi Mária részletesen foglalkozik Nemes Nagy Ágnes prózaverseit vizsgáló könyvében.⁵ Már a magyar megnevezés sem egységes, van, aki – többek között Hernádi Mária is – inkább a prózakölteményt tekinti relevánsnak, hiszen külső formájukat tekintve ezek a szövegek nem versek, belső formájukból fakadóan azonban költeménynek tekinthetők. A prózavers elnevezés ambivalenciája azonban számomra éppen a szövegekben feszültséget keltő megnevezhetetlenséget fejezi ki tökéletesen, ezért a prózavers kifejezést helyezem előtérbe.

William Blake, a műfaj egyik első meghatározó alakja az angol irodalomban, szót emel az irodalmi konvenciók megdöntése mellett. *Jeruzsálem* című műve előszavában kimondja, hogy az általa létrehozott alkotás műfaji kevertsége a bilincsek feloldásáért jött létre, hiszen – ahogy ő fogalmaz – „a megbilincselte költészet megbilincseli az emberiséget”.⁶ Azért lazítja meg sorait, hogy „minden a helyére kerüljön”⁷ a műben, hogy ne a rímek és szótagok határozzák meg alkotásának felépítését.

Charles Baudelaire, a prózavers műfajának egyik megteremtője a francia irodalomban, a *Paris Spleen* (1862) című kötetének ajánlásában említi Aloysius Bertrand művét, a *Gaspard de la nuit*-t. Baudelaire ennek analógiájára szeretett volna olyan kötetet alkotni, amely „a modern, vagy inkább egy modern és absztraktabb élet” kifejezője lehet.⁸ A prózavers műfaját úgy határozza meg, mint ami zenei, de ritmus és rím nélkül, amely elég alkalmazkodó és változó irányú is egyben, hogy hozzákapcsolódjon a lélek lírai mozdulataihoz, az álmodozás hullámmásához, a tudat cikázásához és megingásaihoz.⁹

⁴ ŐSI JÁNOS: *Prózaköltemények a Nyugat korszakától 1989-ig*. Doktori disszertáció, 2005. Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudomány Kar. 16.

⁵ HERNÁDI MÁRIA: *A névre szóló állomás: Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*. Budapest, 2012, Szent István Társulat.

⁶ WILLIAM BLAKE: *Jeruzsálem*. Ford. Orbán Ottó. In uő: *Versek és prófécia*. Budapest, 1959, Európa. 273.

⁷ Uo.

⁸ CHARLES BAUDELAIRE: Arsène Houssaye-nak. Ford. Szabó Lőrinc. In *Charles Baudelaire versei*. Budapest, 1973, Európa. 207.

⁹ Uo.

Baudelaire kötete nemcsak a francia irodalomra, de az angolszász költői hagyományra is hatással volt. Az angolszász irodalomban a brit dekadens írók által terjedt el a műfaj. Később T. S. Eliot – aki nagyra becsülte a baudelaire-i szövegeket – a *The Borderline of Prose* című munkájában Richard Aldington prózaversei kapcsán keményen nyilatkozott ezekről a próbálkozásokról. Michel Delville az amerikai prózaversről írott könyvében említi, hogy Eliot megnyilvánulása egy időre visszavetette a prózavers iránti áthatóbb érdeklődést.¹⁰

A magyar irodalom első prózaverseiben, Vajda Péter két prózaverskötetében, *A Nap szakaszaiban* és a *Dalhonban* egyaránt felfedezhető Novalis emblemikus művének¹¹ hatása.¹² Látható, hogy a magyar irodalomban is korán megjelent a prózavers, bár Vajda kötetei után évtizedekig nem volt a műfajnak folytatása hazánkban. E példák is mutatják, hogy a romantika szubjektívizáló, lírizáló tendenciája fontos ösztönzője a műfajnak.

Szabó Anna egy másfajta csoportosítást állít fel a francia prózaversről írt tanulmányában. Szintén két alkategóriát különböztet meg: a művészileg megkonstruált és a kevésbé művészi szöveget. A műfaj meghatározhatatlanságára azonban ő maga is felhívja a figyelmet, és a prózavers definíciójához ő sem jut közelebb.¹³ Hernádi Mária összegzi Octavio Paz mexikói költő gondolatmenetét, miszerint a prózaversben „a próza megtagadja önmagát”, hiszen belső formáját tekintve lírai elemek építik fel, az ismétlés és a zene alakzatai alkotják a művet. Tehát a külső formáról a belső formára kerül át a hangsúly, ami a prózavers líraiságát erősíti.¹⁴ Barbara Johnson is szembeszáll azzal az állásponttal, miszerint a prózavers epikus volta gyengíti a vers líraiságát. Nézete szerint – mely összecseng Paz meglátásával – „a prózavers a költészet megismétlése, melynek során a költészet végül különbözővé válik önmagától”.¹⁵ Johnson szerint a prózavers műfaja pontosan a kiindulópontához tér vissza, a vers geneziséhez, hiszen az élőbeszédtől való elhasonulás, a prózától való leválás a költészet kezdete.

¹⁰ MICHEL DELVILLE: *The American Prose Poem, Poetic Form and the Boundaries of Genre*. Florida, 1998, University Press. 6.

¹¹ A *Himnuszok az éjszakához* műfaji meghatározása nem egyértelmű, míg a *Világirodalmi Lexikon* a prózavers „prototípusaként” említi a német irodalomban, nem nevezhető egyértelműen annak, hisz különböző szövegformák találhatók benne. Az már biztonságosabban állítható, hogy vannak olyan egységei, amelyek, bár prózában íródtak, inkább a prózavers korai megjelenési formájának tekinthetők.

¹² *Világirodalmi Lexikon*. Budapest, 1989, Akadémiai. XI. 165.

¹³ SZABÓ ANNA: A prózavers kérdése a francia irodalomban. *Filológiai Közöny*, Budapest, 1980, Akadémiai. I. 63–78.

¹⁴ OCTAVIO PAZ: *Vers és próza*. Idézi HERNÁDI, i. m., 34–36.

¹⁵ BARBARA JOHNSON: Quelques conséquences de la difference anatomique des textes. *Poétique*, 28 (1976). Idézi SZABÓ, i. m., 68.

Delville a már említett könyvében azt a célt tűzi ki maga elé, hogy a prózavers műfajáról ne preskriptív módon beszéljen, ne adott dologként (given thing) fogalmazza meg, hanem az olvasó és a szöveg kapcsolatának kifejezéseként.¹⁶ Tehát Delville szerint is fontos a szöveg értelmezése, befogadása ahhoz, hogy meghatározható legyen a műfajisága. Megemlíti továbbá, hogy a XX. századi amerikai irodalomban a prózavers lehetőséget nyújt arra, hogy kérdéseket tegyünk fel, hogy újradefiniáljuk a vers és a próza működésének módját.¹⁷

Látható tehát, hogy az irodalomtudomány palettáján még nem tisztázott a prózavers helye és szerepe: bár külföldön viszonylag egyöntetűen műfajként tekintenek rá, a műfajiság kritériumaiban azonban nincs egység a különböző szerzők között.¹⁸ A modern irodalomtudományban a szövegforma is értelmezhető műfajként, hiszen a fogalom határai elmosódtak, meghatározása problematikussá vált. Sokan átmeneti műfajként emlegetik a prózaverset, de ez sem pontos kifejezés. Bár lírai és az epikára jellemzői jegyeket is hordoz magán, a fenti érvek alapján mégsem lehetne biztonságosan állítani az átmenetiségét.

Mi határozza meg tehát őket műfajilag, és a műfaj fogalmán belül hogyan olvashatók ezek a szövegek? Bár a posztmodern irodalomtudomány eljut odáig, hogy nem léteznek műfajok, épp az utóbbi időkben válnak igazán fontossá a műfajok, a velük való szembekerülés, határaik szétfeszítése, a műfaji *normákkal* való játék. Ez a gondolat jelenik meg Tzvetan Todorov álláspontjában is: „Az a tény, hogy a mű nem »engedelmeskedik« saját műfajának, nem teszi ez utóbbit nem létezővé. Csábító azt mondani, hogy ennek épp az ellenkezője az igaz. Mégpedig egy kettős ok miatt. Először azért, mert ahhoz, hogy a szabályszegés mint olyan létezhesen, szükséges a törvény, amit – természetesen – meg lehessen szegni. De tovább is mehetünk: a normát csak a megszegése teszi láthatóvá, élővé.”¹⁹

Hernádi Mária már említett munkájában hivatkozik Wolfgang Bunzel német nyelvű könyvére,²⁰ amely a német irodalom prózaverseivel foglalkozik. Bunzel álláspontja szerint a prózavers „hiperműfaj”, amely nem a líra és a narratív műfajok felépítésének logikáját, hanem a költemény és a próza általános kifejezőmódjait ötvözi. Ahogyan Blake és Baudelaire már említett kötetek előszavaiban leírják, a prózaverssel új műfajt állítanak szembe a már meglévő és elhasznált, bevett műfajokkal. Céljuk, hogy megújítsák, a kezdőponthoz térítsék vissza a költészetet: a kimondás

¹⁶ DELVILLE, i. m., 12.

¹⁷ DELVILLE, i. m., 17.

¹⁸ ŐSI JÁNOS, i. m., 16.

¹⁹ TZVETAN TODOROV: A műfajok eredete. In uő: *Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*. Szerk. Kanyó Zoltán – Síklaki István. Budapest, 1988, Tankönyvkiadó. 284.

²⁰ Wolfgang Bunzel: *Das deutschsprachige Prosagedich: Theorie und Gesichte einer literarischen Gattung der Moderne*. Tübingen, 2005, Max Niemeyer Verlag. Idézi Hernádi, i. m., 28–29.

másfajta, modern és sallangok nélküli lehetőségét találják meg benne. Műfajként tekinthetünk tehát a prózaversre, olyan műfajként, amely kivonja magát a tipikus műfaji és műnemi besorolás alól, szövegalakító rendjével megbontja a műfaji struktúrákat, így hozva létre a modernitás egyik meghatározó jellemzőjét: a képességet arra, hogy reflektáljunk a decentralizálódott világlátásra.

Most jött el az ideje, hogy visszatérjünk a kiindulópont, Nemes Nagy megjegyzésére a próza és a vers közti perspektivikus különbségről. A prózavers líraiságát tehát a bentről kifelé tekintés – más megfogalmazásban a belső forma dominanciája a külső formával szemben – határozza meg. Hogyan jelenik meg ez a lírai nézőpont a konkrét versben? Lengyel Balázs látszólag ellentmond a gondolatnak, mikor Nemes Nagy prózaverseiről ír: „líraiak, de személyességük belerejtett; líraiak, de csupán a létezés, a mindnyájunkban jelen lévő létérzet nyomán teremnek költészetté. Mintegy az idő és tér örökös vektorai következtében. [...] Az alanyi filozofikusságtól kezdve Nemes Nagy Ágnes lírája a rejtett személyességgel hirdetett objektíváláson át – és teljességgel közömbös, hogy másként és némileg más fogalmakkal írják körül az objektíváló tendenciát a nyugati költők – eljut az imperszonifikálásig, a létezés olyan személyestől független megtapintásáig, amely talán filozofikus lírája csúcának tekinthető.”²¹ Valóban általános emberi léttapasztalatok jelennek meg ezekben a költeményekben. A láttatás nézőpontját, a lírai szubjektum helyét és szerepét vizsgálva azonban folyamatos reflexió tűnik fel a belső folyamatokra, a személyiség centrumában történő változásokra, amely meghatározza a mű líraiságát. Az *Egy pálya-udvar átalakítása* jó példája ennek. A vers felütése nem hat prózaversként:

Valószínűtlen,

hogy mégis föld van itt alul, holott őszárvány képződésű volt itt az útburkoló kiskockakő. De úgy látszik, a kő alatt, a kábel alatt, a kényes nyirokérrendszerek alatt (e pulzáló berendezések) mégiscsak föld van itt alul, mindenek ellenére föld.

A prózaforma az első szó után felbomlik, sajátos sorképzés jelenik meg benne. A szövegben ez a „szabálytalanság” nem tűnik fel újra, ezért is hangsúlyos és figyelemfelkeltő: utal a költészet különleges nézőpontjára. A föld a szilárdság, az otthon, a teljes bizonyosság, a személyiség legbelsőbb lényegét jeleníti meg. Ez a lélegzetvételnél sorképzés kondicionálja (vagy inkább elbizonytalanítja) a befogadást. Felhívja a figyelmet arra, hogy a konvenciókon túl lássuk meg a láthatatlant is, a forma mögötti létezést. Újra és újra megjelennek hasonló képek a költeményben, melyek a külső és belső látást jelenítik meg.

²¹ LENGYEL BALÁZS: Utószó. In *Nemes Nagy Ágnes összegyűjtött versei*. Szerk. L. B. Budapest, 2003, Osiris. 314.

Itt lesz a központi létesítmény. Itt lesz a csarnok. Itt aszparágusz, információk. Itt lesz a... látod? Fent, ahol még üresek most a légköbméterek, fent, fent a nem-levő. Még átlátszó, még elvitatható. Túláságosan sok szél fúj rajta át. De egy jó lencse már rögzítené. A kellő fényerőnél. Hiszen oly keskeny réteg zárja el, oly keskeny réteg attól, hogy legyen. [...] De fordulj vissza. Nézd meg még egyszer az építési területet. (Úgy értem: a történetes táblái közt próbálj meg visszatalálni arra, amely jelenlétnak nevezhető.)

A jelenlét teszi láthatóvá tehát a láthatatlant. Bár bemutatatható, a szinte létező mégis csak a valódi jelenlét által érzékelhető. A földtől indulunk, ami mindennek a legmélyén, a kiindulópontjában van – és a láthatatlan látásáig jutunk el. A szilárd, a mégis valószínűtlenül biztos középponttól a még nem látható, de már „szinte elbeszélhetőig”. Itt jelenik meg a költői szubjektum perspektívaváltása is. Eddig a látás és láttatás volt a középpontban, most már a bemutatás válik fontossá. Egy láthatatlan (vagy hallhatatlan) megszólítottja lesz a versnek, akinek a szinte létezőt mutatja be a beszélő. Az érzékekkel még be nem fogadható, de már érzékelhető, a megszületés, megtestesülés előtti pillanat ez, az a belső mag, amely bár nem látható még, mégis a közlés középpontjaként jelenik meg a szövegben. A vers zárlatában pedig a felszólítások helyett a kérdések válnak fontossá. Visszatérnek a láttatás képei a kérdésekben, az érzékelhetetlen érzékelésére kérdez rá a lírai beszélő. A láthatatlan, csak belső szemmel megjelenő valóságnak a megtestesülése kerül előtérbe ebben az alkotásban. Reflexió ez tehát magára a költészetre is – és e folyamat rímel arra a gondolatra, amelytől kiindultunk.

A *Villamos-végállomás* formailag nem is prózaként, hanem prózai (monologikus) és párbeszédes, számozott részekre osztott, szinte rövid drámaszilánkként jelenik meg. In medias res egy racionálisan nem értelmezhető látványban találjuk magunkat. Míg az *Egy pályaudvar átalakításában* a térben jelenik meg a változás, a láthatatlan, belső szemmel érzékelhető válik egyre szilárdabbá, itt különböző időmódok vetülnek egymásra. A lírai szubjektum pluralizálása és az így megsokszorozódott alanyok párbeszéde által válik egyértelművé az idő megszűnése, a lét és a szubjektum viszonylagossága a végtelenséghez és az időhöz képest, amelyet nem lehet befolyásolni. Vizsgáljuk meg ezeknek a szubjektumoknak a nézőpontját! A megértés és az érzékelés van itt is a középpontban.

- Ez valahogy... furcsa.
- Mondhatnám, lehetetlen.
- Hiszen ezt helyreállították a háború után.
- Persze hogy helyreállították. Jártunk itt sokszor. Hogyne jártunk volna.
- De most olyan, mintha...
- Igen, olyan-mintha.

A gondolatjellel relativizálódik a látvány, az állomás sem konkretizálódik még itt, egyedül a címből válik értelmezhetővé a vers felütése. Nem csak megnevezése hiányzik, nincs ott mellette a hasonlító, pont azért, mert megnevezhetetlen. Inkább külső

leírás következik, párbeszédekkel. A prózavers egyébként sem koherens műfaji sajátosságait ez a költemény még inkább felbontja. Az értelmezhetetlenség folyamatosan visszaköszön a különböző egységek szavaiban: „furcsa”, „fokozhatatlan”, „szinte”, „lehetetlen”. Autopoetikus vonások is jelen vannak a szövegben:

Az állomásépület favázas. Cifrázatok, vasrács sárgára festve; századvégi öntöttvas-líra. Intim, viktoriánus kis végállomás. [...] Oda léptünk be mi, ki hitte volna tájékozatlan utazók, egy szélcsatorna vad fúvásába, készületlenül ahol egyetlen zászlórongy a ház egy eldőlt katonaköpeny amely felpattan mindig-újra üres kabátujjakkal ég felé és úgy, mintha nem volna forma nem volna, csak a szél.

Nemes Nagy Ágnes lírájára jellemző, „hogy a vers maga is valami olyasmit próbál kézzelfoghatóvá tenni, olyasminek igyekszik formát adni, amely természeténél fogva megragadhatatlan, forma nélküli”.²² A forma itt valóban szétesik, túl nagy szöközők jelennek meg a szövegben, mintha a szél átfújna még a prózavers *formátlan formáját* is. Az intim, viktoriánus végállomás megszűnik, feloldódik a dimenzióza-varban. A líra és az elmondhatóság határán járunk, mégis itt lehet egyedül kifejezni a kifejezhetetlent: ezzel küzd a mű. A sorképzés nélküli szövegben válik vizuálisan is kifejezhetővé ez a küzdelem: a szövegben a mű líraisága, a szubjektum látásának iránya és a prózaforma szétdarabolása egységet teremt. A sorképzés elemeit veszi alapul a szöveg a prózaforma megtartásával.

A hatodik egységtől kezdve egészen az utolsóig nemcsak a forma, de a beszédmód is változik. Itt visszatérünk a kiindulópontra, a nehezen mondható kimondására.²³

Visszamegyünk. Természetesen nincsen ott. Visszamegyünk. Nincs ott a végállomás, ami semmit sem jelent. Annyi a dombhullám, a terelőút, a szerpentin...

Semmit sem jelent: bárhol lehet a végállomás, amelynek célja pont a kiszámíthatóság, a biztonság lenne. Éppen a funkcióját vesztett állomásban tűnik fel a megérthetőség problémája. A belső érzékelés jelenik meg újra, itt megszűnik a párbeszéd, néha feltűnnek felszólítások, de már tipográfiaiilag nem különülnek el, beleolvadnak a téridőkavalkádba. A záró-„fejezetben” újra a kimondhatóság, a nyelv kérdése tűnik fel:

- Miről beszélsz?
- A végállomásról.
- De nincs ott. Nem érted? Nincs ott.

²² Z. URBÁN PÉTER: *Az önreflexió mintázatai Nemes Nagy Ágnes költészetében*. Doktori (PhD-) értekezés. 2013, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészeti és Társadalomtudományi Kar. Forrás: http://btk.ppke.hu/uploads/articles/7430/file/DISSZERTACIO_URBAN_P.pdf

²³ NEMES NAGY ÁGNES: *Elégia egy fogolyról*. In uő: *Összegyűjtött versei*. Budapest, 2003, Osiris Kiadó. 239.

A beszéd középpontja eltűnik, céltalanná válik. Visszatér a párbeszéd, újra a szétesett szubjektumon keresztül látjuk a láthatatlant. A versben megjelenő önreflexivitás utal a költészet paradox természetére, a kimondhatóság nehézségére és a nyelvvel való küzdelemre, amely a prózavers szövegformájában is megnyilvánul. A prózavers formájában is ugyanaz a perspektíva van jelen, mint a szabad versben vagy a kötött formákban: a cél itt is a „névtelen érzelmek polgárjogának megszerzése”.²⁴

Ahogy a tanulmány kezdetén már jeleztem, inkább új kérdéseket, új perspektívát szerettem volna feltenni a prózavers (műfaji) olvashatóságaival kapcsolatban, nem tényeket és keretet felállítani. Természetesen egy átfogó és több szerzőt vizsgáló tanulmány pontosabb és konkrétabb állásfoglalást mutatna ki. Nemes Nagy Ágnes fenti műveinek rövid áttekintésével szerettem volna bemutatni, hogy a prózavers műfaját is áthatja a lírai szubjektum bentről kifelé tekintésének mozzanata, amelyet maga a szerző a líraiság alapjának tekint. A két állomásversben látható volt, hogy bár néha felbomlik a próza, ez a szövegforma teljes egységet alkot a költemény belső perspektívájával. Ahogy Baudelaire is megfogalmazta: a modern létérzést jelenítik meg ezek a szövegek. A paradoxonok, a kettősségek jelennek meg bennük, amelyek meghatározzák napjaink látásmódját is – így beleilleszkednek korunk elvárási horizontjába. Nemes Nagy Ágnes elemzett alkotásai reflektálnak is magukra, ezáltal még inkább rávilágítanak kérdéseim alapjára, a prózaverset meghatározó szubjektum helyére.

²⁴ NEMES NAGY ÁGNES: A csonkaság ellen. In uő: *A magasság vágya*. Budapest, 1992, Magvető. 504.

A (POSZT)MODERN SZONETT ÖNREFLEXIVITÁSÁNAK NÉHÁNY PÉLDÁJA

A szonett évszázados túlélések, virágzások után akkor jutott csupán válságba, amikor maga a vers is válságba került, mivel „a szonett a versről kialakult európai tudás talán legfontosabb, de bizonyosan egyik legfontosabb bázisa. A versválság szituációjában vele is történt valami, a francia költészetben Mallarmé korában, nálunk a Tandori-érában” – véli Szigeti Csaba.¹ A költői, nyelvi elbizonytalanodás, a magyar líra 60-as, 70-es évekbeli válságának egyik gócpontja Tandori Dezső költészete. A kimondás problémája a szépirodalomban a kezdetektől jelen lévő téma, folyton továbbgyűrűzik, a modern lírában például az alábbi formában találjuk meg Szabó Lőrincnél: „szíved majdnem megszakad, / szólnál, de szavad elakad, / szólnál, de görcs és fájdalom / fuldoklik föl a torkodon” (*A kimondhatatlan*), ahol ugyan inkább fiziológiai tünetek jellemzése történik, de felsejlik az azok mögött rejlő lelki okokra tett utalás is. Igazán a késő modern és posztmodern irodalomban kerül felszínre a kimondás terhének mint a megfogalmazás nyelvi nehézségének problémája, amelynek része a hagyomány súlya, a megváltozott alkotói-befogadói viszonyhoz alkalmazkodás és a grammatikai készlet hiányosságainak felismerése. Nemes Nagy Ágnes költészetében a kimondhatatlanság a fizikai akadályozottságnál mélyebben gyökerezik: „Belepusztulok, míg mondatomat / a végtelenből elrekesztem. / Homokkal egy vödörnyi óceánt / kerítek el a semmi ellen. / Ez a viszonylagos öröklét / ép ésszel elviselhetetlen” (*A formátlan*); „Hogy mondjam el? A szó nem leli számát: / kimondhatatlan szomj gyötör utánad” (*A szomj*). Ezekben a versekben a keletkezés és a megszólalás a tét, a megfogalmazhatatlan érzések megfogalmazni vágyása, s egyúttal szembesülés azzal, hogy az emberi nyelv véges, a kifejezésnek nyelvi határai vannak. Ez a nyelvelméleti ismeretelméleti szkepszis olykor etikai felelősséggel is párosul. A nyelv nem képes pontosan megragadni a gondolatot, ugyanakkor mégis a nyelv egy író vagy költő munkájának anyaga és kifejezőeszköze, ezért arra kell hagyatkoznia, nincs más módja a gondolatok megszólaltatására. Ez a kényszer a költészet kimerüléséhez, vál-

¹ SZIGETI CSABA: Tandori Dezső szonettváltozatai. In uő: *A hímfarkas bőre*. Pécs, 2003, Jelenkor. 72.

ságához vezet. A megváltozott körülményekhez (amelybe beletartozik a befogadói attitűd és a referencialitáshoz való viszony változása is) újfajta alkalmazkodási stratégia, megújulás szükségeltetik: ha a nyelv uralmán nem lehet felülkerekedni, akkor a korábbi szándékhoz képest más nézőpontot és szempontot szükséges találni: akár olyat, amiben épp maga a probléma kerül tematizálásra, s annak a szűrőjén keresztül látunk minden mást. Nemes Nagy Ágnes tanítványa, Tandori Dezső első verseskötetének (*Töredék Hamletnek*) főtemájául ezt választotta: tárgya a kimondhatatlanság, a nyelv uralhatatlansága. Bár más formában, mint az első kötet, Tandori későbbi lírája is rendkívül (ön)reflexív, újra és újra rákérdez a líra alapproblémáira, radikális formaművészetet hoz létre, dekonstruálva a szonettet, amely életművében kiemelt szerepet kapott. Tandori a 90-es években ezt írja: „a *Töredék Hamletnek* című kötettel, [...] most látom csak, Wittgenstein óhaját teljesítettem: filozófiát tulajdonképpen csak költeni lenne szabad. Tessék, meglett.”² Ezzel a korai német romantikának arra az ambíciójára is emlékeztet bennünket, amely szerint a filozófia kiteljesedési terepe a művészet kell hogy legyen, illetve Wittgenstein azon tézisére, hogy csak a költészet képes a filozofikus tartalmak kifejezésére.³ Tandori második kötetével – az *Egy talált tárgy megtisztítása* cíművel (1973) –, amelynek lehetőségét első kötetének lefektetett alapkövei biztosították, olyan „rombolást” visz színre, amelynek során végképp leépíti az ént: innentől kezdve a nyelv (ön)működése lép annak helyébe – az artikulálhatóság, kimondhatóság tehát a későbbiekben *nyelvi, szintaktikai, fonetikai* problémaként érhető tetten.

A 60-as, 70-es évektől a magyar lírában olyan, nyelvi megelőzöttséggel összekapcsolható új paradigma megjelenése érhető tetten, amely a filozófiában a Bécsi kör körül zajlott nyelvi fordulathoz hasonlítható. Tandori Dezső mellett Petri György és Oravecz Imre költészete tekinthető korszakküszöbnek, líratörténeti fordulathoz, de a posztmodern líra születése, mibenléte körül máig viták zajlanak. Kappanyos András szerint felmerül a kérdés, hogy van-e egyáltalán posztmodern magyar líra, mert „a posztmodern éghajlat (éthosz, episztémé) lírai művek születésének” nem kedvez.⁴ Nem kedvez, de természetesen vannak „a líra műfaji tradícióihoz kötődő írásművek, amelyek posztmodern attribútumokat hordoznak”, idesorolhatók a fenti hármass bizonyos alkotásai. A Kappanyos által megjelölt attribútumok az alábbiak: a világ kiismerhetetlen voltának felismerése, megrendülés a nyelv megbízhatóságában és a jelentés közvetíthetőségében, továbbá a szubjektum egységébe vetett hitében. Az alkotás tárgya többé nem valamilyen, a nyelven kívüli valóságban eleve

² TANDORI DEZSŐ: „Túl... minden effélén”. In *„Figyeljétek a mesélő embert”: esszék és tanulmányok Lengyel Péterről*. Budapest, 2013, Ráció. 556–562.

³ LUDWIG WITTGENSTEIN: *Észrevételek*. Budapest, 1995, Atlantisz. 39.

⁴ Az *Alföld* folyóirat 2003/2-es számának egészét a posztmodern meghatározásának szentelték, ebben jelent meg például Kappanyos András írása, lásd KAPPANYOS ANDRÁS: Van-e posztmodern líra? *Alföld*, 2003/2, 52–58.

létező dolog, jelentés, hanem maga a nyelvben rejlő termékeny bizonytalanság. Ezért a posztmodern lírának általában egyszerre anyaga és tárgya is a nyelv, gyakoriak az önreferenciális gesztusok, az idézések, utalások és az ironia. Létrejönnek már-már értelemzavaró minimalitással operáló beszédmódok, amelyek a végletekig fragmentáltak vagy kreált nyelvűek, s az is gyakran előfordul, hogy értelmes szavak helyett betűk és/vagy képek telítik meg a verseket. Továbbá jellemző az „areferenciális szövegalkotási modell”,⁵ a deretorizálás és depoetizálás, „a tébolyultan szerteágazó cselekmények, a szétrobbantott jellemkép, a túlartikulált formák”, a „defamilizáció”, „derealizáció”, „antimimetikus alapállás”, az „önreflexivitas” és a „metafikcionálás”⁶ eszköze. A posztmodern – a neoavantgárd kísérletekkel párhuzamosan, de azoktól eltérő irányultsággal – megkérdőjelezi tehát a korábban rögzült irodalmi hagyományt (azt felülírni, felfrissíteni, újjáalkotni szándékozik), így a lírai műnem s ezzel a költői műfajok és formák szabályait is, egyre kijebb tolva például a szonett határait.

Szigeti Csaba szerint a „versválság” idején Tandori a következő választási kényszer elé került: elfordul a szonettől (1), megpróbálja folytatni a szonett történetét (2), szétszerkeszti, dekomponálja a formát, ezzel „életet lehel a tetszhalottba” (3), szétrobbantja a formát, destruálja a történetet (4), vagy esetleg létrehozza a mesterséges szonettet (5). Ugyanis ami Mallarmé számára adott volt a francia lírában, az a magyarban egészen máshogy alakult: Jacques Roubaud matematikus, költő és irodalomelmélet-író repertórium szerint csak a XVI–XVII. században negyvenezer szonett íródott francia nyelven, ezzel szemben az összes magyar vers és versfordítás az *Ómagyar Mária-siralomtól* 1700-ig ennek a tizedét sem éri el. Ráadásul a XVII. század végéig meg sem jelenik a szonett a magyar lírában, de ez nem jelenti azt, hogy a petrarkista szerelemfelfogást nem vettük volna át.⁷ Tehát – Szigeti szerint – kézenfekvő, hogy a franciáknál előbb jutott válságba a vers s a szonett, előbb merült fel az újítás igénye, annak ellenére is, hogy a szonett egy olyan forma, amely szinte végtelen variációs lehetőséggel bír. Tandori a petrarca szonett automatizálódásával kísérletezve sokféle kombinációt létrehozott – a *Még így sem* (1978) kötet több mint kétszázötven szonettjének címe az előállítás idejét jelöli szám- és betűkombinációval. Szigeti könyvében (amelyet egyébként a szonett formájára épít

⁵ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Beszédmód és horizont*. Budapest, 1996, Argumentum. 261.

⁶ ORSZÁGH LÁSZLÓ – VIRÁGOS ZSOLT: *Az amerikai irodalom története*. Budapest, 1997, Eötvös József Könyvkiadó. 296.

⁷ Erről lásd például SZŐNYI GYÖRGY ENDRE: Az énformálás petrarkista technikái Balassi Bálint és Philip Sidney költészetében. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1999/3–4, 251–272 és LACZHÁZI GYULA: A másolat vágya és a vágy másolata Balassi Bálint Celia-verseiben. In *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra. – Fiatal kutatók konferenciája, Budapest, 2004. november 8–9.* Szerk. Kiss Farkas Gábor. Budapest, 2005, ELTE BTK Régi Magyar Irodalomtörténet Tanszék. 133–146.

fel: tizennégy fejezetre oszt, s címe is tizennégy betűből áll: *A hím farkas bőre*) azt írja, „dekomponálni csak azt a formát tudom, amelyet visszavezettem alapelemeire, azaz amelynek diszkretizáltam, elkülönítettem és egyedivé tettem az alapelemeit (hogy mely elemek *alapelemek*, az szemléleti és definíciós kérdés).”⁸ A már említett Jacques Roubaud matematikus, költő és nyelvészprofesszor néhány évvel ezelőtt, Budapesten tartott díszdoktori előadásában épp a szonettformáról beszélt, amelynek alapelemeit vagy jellemzőit tizennégy pontban határozta meg: tudós (1), írásbeli (2), nem túl régi (3), hosszú élettartamú (4), régi és kortárs (5), majdnem univerzális (6), egyetemességre hivatott (7), jelentős sokszorosodási képessége van (8), kivételes értékű, a költészet legmagasabb szintű teljesítményének számít (9), formai rejtéllyel bír (de legalább felismerni és leírni tudjuk) (10), a szonettek úgy hasonlítanak egymásra, mint a rokonok, tehát a tizennégy sor valójában kiméra, vagyis sok különféle forrás közös tulajdonságát egyesíti magában (11), nyelvjátékként művelése életforma (12), formai variabilitás jellemzi (13), és az egyediség hipotézise: a szonett az egyetlen világméretű költői forma, amelyet jellemez az előbb felsorolt mind a tizenhárom jegy (14).⁹ Érdeemes összevetni Roubaud néhány szonettjét e tizennégy ponttal, hogy lássuk, mennyire megengedő ez a meghatározás. Egyik leghíresebb szonettje a *La Vache*, azaz *A Tehén* egyetlen, vonatkozó mellékmonddal ellátott mondatból áll, ami szavanként van verssorokra tagolva: „A / Tehén / Egy / Olyan // Állat, / Amelyiknek / Nagyjából / Négy // Lába / Van / És ezek // Leérnek / Egészen / A földre.”¹⁰ Roubaud a már idézett előadásban azt is kifejti, hogy a „szabályos szonett” fogalmát szerinte törölni kellene az irodalomtudományból, ugyanis annak legfőbb hiányossága, hogy „teljesen értéktelen a szonettforma leírása és értékelése szempontjából. Normatív és önkényes módon felosztani a szonettek tömegét két olyan csoportra, melyek egyikének elemeit helyesen megalkotottnak tekintjük, a másikba tartozókat pedig ilyen vagy olyan hiányosságtól szenvedőnek, megakadályozza a korpusz bármiféle komoly vizsgálatát.”¹¹ Roubaud szerint a szonettben markánsabbak például a súlyelosztásra vonatkozó formai jegyek, érdekesebb lenne tehát ezeket vizsgálni az eddigi szempontok helyett. A Pierre Lussonnak ajánlott *La Vie: sonnet* című verse ilyesmivel kísérletezik, ez ugyanis a 0 és az 1-es számjegyeket használja, a bináris számrendszer kódjait. Jelentését nem a papíron, hanem hangzásában teljesíti ki, ugyanis felolvasva az egymás után következő számokat (franciául: zero, un), összeáll belőlük egy sajátos ritmus, hanglejtés, amelynek iterabilitása és fonetikai

⁸ SZIGETI CSABA: Tandori Dezső szonettváltozatai. In Szigeti Csaba: *A hím farkas bőre*. Pécs, 2003, Jelenkor. 86.

⁹ JACQUES ROUBAUD: *Néhány reflexió a szonett-formáról. Előadásvázlat (2010. november 12., ELTE BTK)*. Kézirat. Ford. Seláf Levente.

¹⁰ Az eredeti francia szöveg ez: „La / Vache / Est / Un // Animal / Qui / A / Environ // Quatre / Pattes / Qui // Descendent / Jusqu' / À terre.”

¹¹ ROUBAUD, i. m.

érzékletessége biztosítja a szöveg(hangulat) megképződését. A szintén matematikus Pierre Lusson Roubaud-val és a párizsi A. L. A. M. O.¹² tagjaival olyan verseket állított elő, amelyek más költők művei lehetnének az általuk használt szókinsz és szintaktikai szerkezetek alapján. A lehetséges irodalomra fókuszált az OuLiPo műhely¹³ is, amelynek Roubaud is tagja volt, s amely szövegtranszformációs eljárásokkal, mechanikusan konvertált át már létező szövegeket. Roubaud Lussonnal dolgozta ki a matematikai versanalízis eljárásait, Lusson általános ritmuselmélete egy olyan bináris kódrendszerű leírason alapszik, amely a kombinatorikára épülve abból indul ki, hogy a strófaformák legfontosabbja a rímképlet. A rímek összefüggése harmonikus rendet hoz létre, s az egymás melletti elemek azonosak vagy különbözőek (aa, ab) – a Lusson-féle kételemű kombinatorika alapján tehát: oo vagy o1 –, a kombinatorikai szaknyelv szerint izo- és heterovariánsokra van lehetőség.¹⁴ Roubaud szerint egy vers akkor metrikus, ha szintváltással izosorozattá alakítható, vagyis ha periodikusan, szabályosan ismétlődő elemekből áll össze. Raymond Queneau 1964-es írásában a szonett „elhaikusításával” (*haïcaïsation*) próbálkozva hasonlót tesz: „szintet vált”, vagyis a lehető legrövidebbre redukál néhány szonettet, miközben megvizsgálja azok „rímelő egységekre történő restrikcióját”.¹⁵ (Ám azt is megjegyzi, hogy nem minden szonett haikusítható el.)

Roubaud felelevenít egy korai, 1597-es munkát, amely szerint a szonett és az epigramma „szinte ugyanaz, leszámítva azt, hogy ha egy epigramma tizennégy soros, de párrímes, akkor epigramma. Viszont ha más a rímek elrendezése, akkor szonettnek hívják. A szonett témájának magasnak (emelkedettnek) kellene lennie, de manapság mindenre használják. Tehát a szonettben öt rím van, tudniillik az első nyolc sorban kettő, és a hat következő sorban pedig három.”¹⁶

A francia lírában jóval Roubaud-éi előtt találhatók olyan szonettek, amelyek számúzik a szemantikai egységeket, szavakat, ezek azonban általában nem a vers mélyrétegeit (például ritmika) próbálták feltárni valamilyen jelsorozattal vagy kódrendszerrel, pusztán matematikai tartalom nélküli formakísérletnek tekinthetők.

¹² A. L. A. M. O. = Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et l'Ordinateur. Számítógép és matematika segítségével dolgozó irodalmi műhely, tagjai: Jean-Pierre Balpe, Paul Braffort, Paul Fournel, Pierre Lusson és Jacques Roubaud.

¹³ OuLiPo = Ouvroir de Littérature Potentielle, azaz Potenciális Irodalom Műhely. 1960-ban alapította Raymond Queneau író-költő és François Le Lionnais matematikus. Céljuk az irodalom tanulmányozása matematikai eszközökkel, tagjai például: Italo Calvino, Bernard Cerquiglini, Paul Fournel, Oskar Pastior, Olivier Salom. Magyarul Szigeti Csaba írt róluk egy kötetnyi tanulmányt, lásd SZIGETI CSABA: *Mint egy elefánt*. Budapest, 2004, Kijarat Kiadó.

¹⁴ Lusson ritmuselméletéről lásd PIERRE LUSSON: *Egy általános ritmuselmélet összefoglalása*. Szeged, 1985. Acta Historiae Litterarum Hungaricarum, Tomus XXI., 157–166.

¹⁵ RAYMOND QUENEAU: *Lehetséges Irodalom*. (1964). Ford. Szigeti Csaba. *Szép literatúrai ajándék*. Pécs, 1998/2–3, 151–165, 159.

¹⁶ ROUBAUD, i. m.

Georges Fourest (1864–1945) *Nihil, cap. oo* szonettje például huszonöt-huszonöt x jelből álló sorokból épül fel, két-két kvartinára, majd tercínára bontva azokat, ötödik sorának végén lábjegyzettel: „(1) Ha fogalmazhatok így (*a szerző megjegyzése*)”¹⁷ –, ez a posztmodern jellegű appendixgesztus erősíti a mű önreflexivitását és öniróniáját. A korszakban más költői formákban is előfordul a szavaknélküliség, ilyenek Guillaume Apollinaire kalligramjai vagy az abszurd előfutárának tartott Christian Morgenstern korai, *A hal éji éneke (Fisches Nachtgesang)* című verse, amely két jel váltakozásából áll: ezek a hosszú és rövid szótagok jelei minden sorban. A későbbi avantgárd egyik radikális, tipografikus ágaként tartjuk számon a betűverseket, a magyar költészetben Kassák Lajos, azután Illyés Gyula, Nagy László és Papp Tibor írt hasonlókat. A dadaizmus hagyományaihoz visszanyúló, Isidore Isou nevéhez köthető lettrizmus az 1940-es években alakult ki, ez a karaktereket önmagukban is képként kezelő, metagrafikákkal dolgozó költészet úgy használ nyomtatott jeleket, hogy azokkal próbálja leírhatóvá tenni a hangokat. A modern magyar költészetben például Weöres Sándor írt hasonló, partitúraszerű ritmusköltészetet – például *Vers, írásjelekből: (arc-mimikával előadható)* –, s az ún. „kék könyvben” – százötvenkilenc lapos versíró füzet, amelyet Illés Árpád ajándékozott Weöresnek, aki „*A véletlen könyve*”¹⁸ címet adta neki – egy gondolatjelekből álló, kvartinákra és tercínákra tagolt szonett is szerepel ebben (soronként kilenc gondolatjellel, a versszakok között egy-egy x-szel). Ezekre a versekre alkalmazható az „önállósult materialitás” (Müller-Zettermann) kifejezés, ugyanis a szavakban rejlő akusztikai vagy vizuális lehetőségek végsőkéig elmenő, a jelentéstani vonatkozásokat szinte teljes mértékben elfedő kiaknázása történik. Ez visszavezet Jakobsonhoz, akinek a poétikai funkcióról alkotott modellje (1960) arról is számot ad, hogy a nyelvi önreflexió során az üzenet önmagára hívja fel a figyelmet, és ez az önmagára utalás a közlendő anyagszerűségét teszi megtapasztalhatóvá.¹⁹ Werner Wolf irodalomtudós 90-es évekbeli definíciója szerint az önreflexió olyan önreferens jelentésként (*selbstreferenzielles Bedeuten*), vagyis olyan önreferenciaként fogható fel, amelyben a jelrendszer elemei mindig magukban foglalnak valamilyen állítást egyazon rendszer másik elemeire vonatkozóan vagy a rendszer egészéről.²⁰ A jelrendszer akkor is képes tehát utalni a szonett formájára, ha kizárólag egy jelből épül fel, és annak ismétlődését, variabilitását aknázza ki: a sorok és a versszakok hosszával. Erika Greber az általa öntematizálásra leginkább hajlamosnak tartott szonettekre koncentrálna a lírát valamely mesterség-

¹⁷ Az eredetiben: „(1) Si j'ose m'exprimer ainsi! (Note de l'Auteur)”.

¹⁸ OSZK fol. 59r.

¹⁹ Részletesebben lásd KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Önreflexió, szimbólum és modernség a poetológiai diskurzusban. *Alföld*, 2001/4, 66–92.

²⁰ WERNER WOLF: Metafiktion, Formen und Funktionen einer Merkmals postmodernen Erzählens, Eine Einführung und ein Beispiel: John Barth, 'Life-Story'. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 1997/30, 31–50.

gel azonosító metafora fő teljesítményét abban lát(tat)ja, hogy az felhívja a figyelmet a megbontásnak és az újra összeillesztésnek a jelentőségére (analitikus és szintetikus lépés). Ezáltal a művészet keletkezésének performatív aktusa is előtérbe kerül, ilyen például az autoreferenciális, önreflexív szonettekben az írás vagy a szövés (*textile texte* – szövet-szöveg) tevékenységére utaló nyomok keresése, ezeket Greber olyan önreflexív metafogalmakként értelmezi, amelyek a vers nyelvére, szövegszerűségére is felhívják az olvasó figyelmét.²¹ A művészet keletkezése Greber szerint egy olyan performatív aktuson alapszik, amelyet kombinatorikusnak kell neveznünk.²² Különösen a szonettet (a poetológiai szonetteket) tartja a kombinatorika műfajának, amelyek fontos szerepet játszanak a kombinatorikus költemények s a költészet strukturalista paradigmájában egyaránt. A tizennégyes szám lehetőséget ad a folytonos reflexív játékra, és a szonett konstitutív elvei magukban hordozzák az autoreferenciális írás és formaalkotás folytonos kísérletét. A szonett kezdetektől numerikus, Thomas Borgstedt szerint a számok a szonettben a transzmedialitás előfeltételei.²³

Az öntematizálás a kezdetektől jellemző a szonettre, de a posztmodern szonettben is gyakori, Tandoritól Petri Györgyön és Kovács András Ferencen át Parti Nagy Lajosig. A lettrista versek helyett (amely Tandorinál ugyan előfordul), az elmúlt évtizedek magyar szonettjei inkább újráirásoknak, illetve a szonettforma kiforgatásának, megváltoztatásának tekinthetők. A változatok sokszor műfajmegjelölő címet, nevet is kapnak: Tandori lírájában megtalálható a *szonettkosz*²⁴ vagy a *szonettfos*²⁵ elnevezés – ezek a művek negligálják az eredeti szonett- és szonettkoszorú-formát. Az elmúlt évtizedek magyar lírájából kiemelhetők még Petőcz András szonettmutációi, Orbán Ottó szabadvers-szonettjei, Kovács András Ferenc és Parti Nagy Lajos szonettjátékai vagy Borbély Szilárd szonettszekvenciái. Egyes alkotóknál, Tandori mellett például Petrinél, ars poeticussá válik a szonett, a lírai öntudat egyik legfőbb verstani megnyilvánulási formájává. A szöveg gyakran reagál saját születésére,

²¹ Lásd a Parti Nagy Lajos 50. születésnapjára készített *Mintakéve* című szonettkoszorú(ka)t.

²² Erika Greber: *Das Sonett als Textus* (Gewebe, Netz, Geflecht). *Poetologischer Sonettkurs, Textilmetaphorik und Textkonzeption*. In *Sonett in sonetni venec. Mednarodni Simpozij v Ljubljani od 28. do 30. Junija 1995, Simpozij Obdobja 16*. Szerk. Boris Paternu. Ljubljana, 1997, Filozofska fakulteta. 381–392. Vagy részletesebben lásd Erika Greber: *Textile texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln–Weimar–Wien, 2002, Böhlau Verlag.

²³ THOMAS BORGSTEDT: *Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität*. In *Sonett-Künste: Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Szerk. Erika Greber – Evi Zemanek. Dozwil TG, 2012, SIGNATHUR. S. 41–59.

²⁴ Ezt az elnevezést Tandori Dezső használta először, majd csaknem tíz évvel később Hizsnai Zoltán a Parti Nagy Lajos 50. születésnapjára írt *Mintakéve* egyik darabját, saját szonettkoszorúját nevezte ugyanígy (*Szonettkosz*).

²⁵ *Hekatomba* című verse alcíme: *Szonettfos (és jegyzetek)*.

az írás körülményeire, a lírai én pedig gyakran kiszól a versből, megszólítja olvasóit. Az írás-olvasás tematizálása sokszor együtt jár az auditív és vizuális elemek kitüntetett szerepeltetésével, amely erősíti a betűkből vagy hangokból felépülő konstrukció keletkezésére reflektálást. A posztmodern nyelv- és versválsága Tandori költészetében a szonettforma alakulásában is megragadható. *Minden egyéb* című verse a *Még így sem* (1978) „szonettészétíró” korszakában keletkezett, jól példázza a wittgensteini dilemmát, amely a kimondhatósággal, a megfogalmazhatósággal függ össze: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”²⁶ Ugyanebből az időből származik az 1976/12/c – *Világnyelv*, amely a nyelvvel és annak hanghatásával játszik, ismét az akusztikai sík felé mutatva eltolódást: itt fontosabb a hangzás, mint a jelentés, ugyanakkor a jelentés épp az ismétlődő szótagok, a hanghatások által konstruálódik meg. A kimondás nehézsége válik tétté e versben is, az artikuláció akusztikai problémája, vagyis az, hogy értjük-e egymást annak ellenére, hogy a (magyar) nyelvben szóként nem értelmezhető szótagok hangalakját ejtjük ki, van-e univerzális jelentése, atmoszférateremtő ereje ezeknek az indulatszavaknak, szótagoknak – a vers címe erre a vágyra utalhat. Tandori 1973-as kötetében (*Egy talált tárgy megtisztítása*) egyetlen szonett jelenik csak meg, amelynek műfajmegjelölő címe: *A szonett*. Ez a vers szinte kép, a rímképlet jelzésértékű betűkből és a versszakok tagolásából kirajzolódik ki. Ezt Tandori ironiával töri meg – hasonlóan, ahogy Fourest a már említett szonettjét –, egy két tagmondatra bontott, az írói módszerrel kapcsolatban zárójeles megjegyzésként közbevetett, múlt időben: „(Ennél a sornál megakadt,)” és „(aztán mégis folytatta és befejezte.)”. Ez a betoldott mondat a nyelvi megakadást, a nyelv hatalmát szemlélteti, párbeszédbe lépve az előző kötet utolsó versével, amely pontosan megfogalmazza a továbblépés nehézségét: „Némaság a hang helyett. / De a némaság mi helyett?” (*Koan III.*) Doboss Gyula szerint ez mű mesterpéldája a Tandori-féle alkotói módszernek, és hasonló ahhoz, ahogy egy Orosz István-grafikán „a mozdulatlan kép mozgásba jön, mert eltelik egy időpillanat, amelyben átrendeződik a koordináta-rendszer. Megváltozik a tér-idő.”²⁷ Tandori művészetére a művészettörténetből kölcsönzött anamorfotikusság kifejezést használja, amit döntő formaelvnek tart a művészetében. Az anamorfózis (’átalakulás’) a művészetekben „perspektivikus, torzítottnak tűnő, de a megfelelő szögben nézve eredeti formáját mutató kép”, az eredeti forma tehát egy speciális nézőpontból, esetleg tükör segítségével fedi fel magát. Ugyanakkor anamorfózis az is, amikor a portrén ábrázolt arc szemét oly módon festik meg, hogy az „mindig a nézőre tekint”.²⁸

²⁶ A *Tractatus* befejező mondata, 7. paragrafus, lásd LUDWIG WITTGENSTEIN: *Logiko-filozófiai értekezés*. 2. kiadás. Ford. Márkus György. Budapest, 1989, Akadémiai Kiadó. 7. §.

²⁷ Lásd DOBOSS GYULA: „Tandori light”. *Kortárs*, 2016/7–8, 72–79, 73.

²⁸ Lásd *anamorfózis* szócikk, BAKOS FERENC: *Idegen szavak és kifejezések szótára*. 2. kiadás. Budapest, 2004, Akadémiai Kiadó. 53.

Petri György lírájában, Tandoriéhoz hasonlóan, központi szerepet tölt be a szonett – tudósít a nyelvválságról, a kimondás akadályozottságáról, és sokszor ars poeticus költeményként van jelen, vagy épp kötetek címadó verseként manifesztálódik. „Szeretnék klasszikus, lezárt / rendet vinni a pusztulásba” – szól az *Ábránd* című szonett szállóigévé váló sora. Petri használja a *szünetjel*, a *SZONETT-JEL* elnevezéseket, illetve a *szonetlen* (*Szonetlen gyártsunk szonetteket*) vagy a *szonettethetnék* szavakat. Utóbbit az *Elégiában* közli: „mert a szótagszám terebélyesednék, / messze túl-túl a megengedhetőn, / de már hagytam is abba, amidőn / megérkeztl, mert nincsen szonettethetnék- // em nekem, csak az időm / töltöm, mint karalábét vagy tököt”. A *Szonett-jel* a szonettforma roncsoltságára, utánérzetére utal, szabályos rímeket és szótagszámot használ, s tele van a nyelvre és írásra reflektáló kifejezésekkel (például *szógépek*, *szonett-jel*, *MŰ-sorok*, *szünetek*, *elmár*, *mitiók*). A zárójeles közbevetésekben egy olyan reflexív hang szólal meg, amely magyarázatul, kiegészítésül szolgál, mégis a szonett része, beleilleszkedik a strófákba és a rímek közé. A *Rozsanett* szintén műfajmegjelölő címet kap, ebben a város a lírai én számára az *itt és most*, a jelenlét része, mégis a múlt töredékei tartják össze ezt a prezenciát. Ezt leképezi a forma is, amely töredezett, csonkult, ahogy az érzelmek is, „miként a porcelán- / készlet pótolhatatlan tartozékai”, súlyukat a *pótolhatatlan* jelző emeli ki. Az önreflexivitást a zárójeles részek erősítik, magyarázzák: például „(A fentemlített barom én vagyok)”.

Több önálló tanulmány részét képezi az intertextualitás iskolapéldájaként számon tartott *J. A. szonettje*, Kovács András Ferenc verse, amelynek már a címe reflexív viszonyra utal, s ez párosul önreflexióval és az írásra reflektálással is: „nem dönthető a korhadtt líra fája – / [...] s a szó a szájban senki: jövevény.” A szöveg mint szó, mint szövevény szerepel a versben, de fontos az írásbeliség és az etimológia mellett a hangzás, a dallam is. „Ez a vers olyan bonyolult és sokszorosán összetett (inter)textuális összefüggérendszer épít ki, ahol az önreflexív viszonyok nem pusztán jelentéstani eredetűek (még akkor is, ha vendégszövegről van szó), hanem magában a szövegmédium művé válásának folyamatában képződnek, vagyis jórészt a beszélőhöz kevésbé kapcsolható retorikai és grammatikai szövegszintek versképző szerepének dinamizálásában, illetve ezáltal jönnek létre.”²⁹ A *J. A. szonettjében* a lírai hang folyton visszautal a szöveg materialítására, és a hang közvetítő szerepét tematizálja: „De van szöveg, mely falsít dallamán”. Megszólal a Kazinczy rímeit átvevő Aranyvers (*Vojtina Ars poeticája*) még mindig meglévő dilemmája és a József Attila-féle szonett (*Emberék*) folytathatatlansága – tehát a forma és a tartalom által évszázadok irodalmi problémáját viszi színre. A *Dallszöveg* című Parti Nagy Lajos-szonett ugyanezt a tematikát írja tovább: „Hát mi tartoznék, mondd, a szövegéhez, / s mi dallamához zúzott üvegén?” – e retorikai kérdés rávilágít a líraelmélet egészének

²⁹ LŐRINC CSONGOR: Név, aláírás és inskripció a lírában. Kovács András Ferenc: *J. A. szonettje*. *Kalligram*, 2006/3–4, 142–150.

egyik alapproblémájára, de a szonettnek talán még hatványozottabb zsinórmértéke a tartalom és a forma viszonyának összeegyeztethetősége, mint a műnem más al-típusainak.

A közvetítettség, az önműködés (a nyelv önkénye) vagy az önreflexió valamilyen formában tehát ab ovo benne rejlik a szonettben, szerkezetéből adódóan, hiszen utolsó részegysége – a petrarcai változat esetén tercina, a shakespeare-i esetén kuplé (couplet) – szükségszerűen olyan létösszegző, önmegszólító vagy szintetizáló zár-latot tartalmaz, amely a vers előző soraira mise en abyme-ként hat vissza, vagyis a formaival szoros összefüggésben tartalmi kritériumoknak is meg kell felelnie. Ebből kiindulva Hódosy Annamária terminusa, a metaszonett, amelyet e forma öntematizáló válfajának tekint, célját veszti (állítása esendőségét védendő ugyan megjegyzi, hogy nem minden szonettnek kényszerű velejárója a metafikcionalitás).³⁰ Úgy tűnik ugyanis, az öntematizálás és az önreflexió, a szöveg önmaga általi létreho-zásának színre vitele tetten érhető minden szonettben, így inkább az a kérdés válik megfontolandóvá, nevezhetjük-e egyáltalán szonettnek azt a művet, amely látszólag szonett ugyan, de a reflektivitást mellőzi. Megjegyezve ugyanakkor, hogy ezt igen nehezen képes véghez vinni, hiszen már a hagyományos strófaszerkezet betartása vagy be nem tartása is egyfajta reflexiónak minősül.

³⁰ HÓDOSY ANNAMÁRIA: *Shakespeare metaszonettjei*. Budapest–Szeged, 2004, Osiris – Pom-peji Alapítvány.

A REGÉNY MŰFAJI
HATÁRÁTLÉPÉSEI KOMPARATÍV
VETÜLETBEN

Z. VARGA ZOLTÁN¹

A TÖRTÉNELMI FIKCIÓTÓL A FIKCIONALIZÁLT TÖRTÉNELEMIG

*Történelmi trauma, tanúságtétel és irodalmi elbeszélés
összehasonlító perspektívából²*

A traumatikus történelmi múlt megörökítése, ábrázolása, semlegesebb kifejezéssel: megszövegezése, illetve az így létrejött alkotások befogadása összetett elméleti problémákat vet fel. Különösen igaz ez a holokausztirodalom szövegeire.³ Ha csupán felületesen tekintjük is át kérdést, világosan látszik, hogy az üldözés és a jogfosztás tapasztalatai, a haláltáborok világa nyomán keletkezett művek vizsgálata aligha lehetséges kizárólag irodalomtudományi szempontok figyelembevételével. A történet- és morálfilozófiai kérdések súlya mellett eltörpülni látszanak az elbeszélések „technikai”, vagyis nyelvi, kompozíciós, kommunikációs, retorikai részleteire irányuló elemzések.

A náci haláltáborok létezésének felfedezése óta eltelt több mint hetven év során létrejött a holokauszt-ábrázolás „világirodalom-kánona”, mely sok tekintetben elszádkadt a közvetlenül a háború után íródott visszaemlékezések, tanúságtételek igazságszolgáltatással és történetírással összefonódó, történetileg szituált beszédhelyzetétől. Ebből következik, hogy Primo Levi, Jorge Semprun, Kertész Imre és mások műveit irodalmi értékkel bíró, esztétikai élményt kiváltó szövegekként is olvassuk. Mindez csak részben magyarázható azzal, hogy a túlélő írók irodalmi hivatásuk és képzettségük normáihoz, formáihoz igazodva vallottak a velük történekről (mint például Szép Ernő), hiszen nem egy esetben éppen a táborokban átéltek nyomán léptek írói pályára (Kertész, Semprun stb.). A haláltáborok világának elbeszélései – a szenvedés ábrázolásának, látványosságként történő „kiárusításának” elítélése, a morális fenntartások ellenére – számos ponton kapcsolódnak az irodalmi modernség prog-

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

² A tanulmány egy nagyobb, a Bolyai János kutatási ösztöndíjjal támogatott, készülóban lévő munka része.

³ Kertész Imre magyar irodalom kapcsán tett megfogalmazását kiterjesztve azokat az irodalmi műveket értve ezen, „amelyek közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak”. KERTÉSZ IMRE: Hosszú, sötét árnyék. In uő: *A holocaust mint kultúra. Három előadás*. Budapest, 1993, Századvég.

ramjához. Az egyik közülük az *írásnak tulajdonított heurisztikus jelentőség*. Az írás – dialektikus módon – rögzítője és felfedezőeszköze az emberi létezés szélsőséges helyzeteinek: felhívja figyelmünket valami *létezésére*, és feltárja ennek a létezőnek a szerkezetét, ismeretet szerez róla. Paradox *mimetikus vágyról* beszélhetünk, hiszen az (irodalmi) modernség elutasítja a művészet valóságábrázoló, realista meghatározását, abban az értelemben, hogy egy előre adott, ismert társadalmi vagy lelki realitást kellene a művészet szintén ismert jelkészletével (újra) bemutatnia. A „valóság”, a „realitás” valamiféle kimeríthetetlen és elérhetetlen horizontja a hozzá eljutni kívánó beszédnek, egyszerre ösztönözve azt és határt szabva neki. A holokausztirodalom mint szövegegyüttes számára a „holokauszt” mint esemény épp ilyen horizont: történelmi, antropológiai, társaslélektani, történet- és morálfilozófiai „tényként” hívja elő a létezését – vagy annak valamely specifikus aspektusát – állító és ezt a léte-zést tudássá alakító írásokat, illetve ezt a tudást (megtudni valami létezését, és megismerni annak természetét) élővé és közösségi természetűvé tevő és elevenen tartó olvasást. A kimeríthetetlen és elérhetetlen horizont, az esemény, illetve következményeinek összetettsége s nem utolsósorban történeti létezése, a kollektív emlékezetben való tovább élése nem véletlenül hozza elő időről időre a reprezentáció krízisének felvetését, az ábrázolás tiltását és lehetetlenségének állítását, a nyelv és a verbális kifejezésformák elégtelenségének megállapítását, új nyelv és irodalmi formakészlet megalkotásának szükségességét.

De az esemény megnevezése, megismerése, újabb és újabb kísérleteket eredményező elbeszélése nem csupán elvi, reprezentációelméleti, hanem történeti-hermeneutikai szempontból is szükségszerű. A traumatikus eseménytől időben távolodó nemzedékek közvetlen tapasztalat híján egyedül az előző generációk elbeszélésein, egy intézmény kulturális közvetítőrendszerén keresztül férhetnek hozzá a múlt-hoz. Az eseményt megérteni, feltárni igyekvő íráskényszerszerűen természetesen nemcsak a múlt foglalkoztatja, a történelmi érdeklődés több szinten és különböző módokon is motivált. Az ezredforduló előtti évtizedtől fogva az emlékezés aktusának, sőt eseményének, az emlékezet sajátos pszichológiai, társadalmi és politikai meghatározottságainak kutatása a holokauszt „tovább élésének” vizsgálatában is fontossá vált. Az „emlékezetpolitika”, a múltfeldolgozás kollektív munkája, az „utóemlékezet” (*postmemory*) fogalmai a traumatikus történelmi esemény jelenbeli következményeit nem választják el magától a múlttól, sőt az eseményről való beszéd, az értelmezések intellektuális, társadalmi, morális jövő- és társadalomformáló erejét hangsúlyozzák.⁴ Marianne Hirsch a trauma nemzedékek közötti, családi, de egyéb más,

⁴ Persze kritikai hangok is hallatszanak azzal kapcsolatban, hogy kultúránkat, társadalmi önképünket a történelemben talán példátlan módon határozza meg a (közel)múltbeli események értelmezése, s ennek nyomán az emlékezetkutatások divatja, melyet a tudománymarketing a humán tudományok XX. századi „fordulatainak” nyomán *memory turn*nek keresztelt. Catherine Coquio *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* című könyvében Nietzsche

akár virtuális közösségen keresztül történő átörökítődését az ún. *utóemlékezet* fogalmával írja le,⁵ s ez a fogalom alkalmasnak tűnik arra, hogy a tágan értett Mostban születő írás színterének poétikai konfigurációit értelmezzük, az írás azon szituációit, melyben a tanúk és túlélők helyét közvetlen vagy képzeletbeli leszármazottaik, örököseik vették, veszik át.

A következőkben néhány olyan művet mutatok be, jellemzően prózapoétikai szempontok bevonásával, melyek különbözőképpen térnek el a traumatikus történelmi esemény vallomásos, a történelmi hitelességet, a faktuális beszédmódok tiszteltben tartását, a mimetikus ábrázolásmódtól megkívánt valószerűséget szem előtt tartó hagyományától. Mindeközben azonban megtartják a traumatikus esemény valóság- és igazságigényét, sőt e valóságigény újabb, történeti és antropológiai dimenzióit tárják fel. Az elbeszélő művészet műfaji mintáinak, a reprezentációs módok közötti ingadozásnak, az elbeszélésmóddal való kísérletezésnek a vizsgálata formalizmusként hathat, s e szempont kiemelése önmagában aligha vezethet a traumatikus eseményhez való változó viszonyunk történetileg releváns leírásához. Mégis, a történeti tapasztalat közvetítésében, a múlt többdimenziós élő szövetének olvasói megalkotásában sajátos szerepet kapnak az irodalmi művek, melyek a nyelvi megformáltságra irányuló figyelem és a kitalált, képzeletbeli tárgyaknak, helyeknek, szereplőknek, cselekedeteknek adott jelentés révén közelítenek a történeti eseményhez. Éppen ezért lehetnek fontosak a holokausztirodalom műveinek vizsgálatakor az irodalomtudomány által kínált sajátos szempontok, úgymint az elbeszélői pozíciók különbségének feltérképezése és vizsgálata (a tanú, a túlélő, az elkövetők vagy a traumatikus eseményhez annak társadalmi következményein, kulturális közvetítésen hozzáférő későbbi nemzedékek nézőpontjai), a műfaji minták sorvezetőinek feltárása, a szövegekbe szövődő társadalmi diskurzusok és ideológiák, politikai álláspontok és történelemszemléletek rejtett párbeszédeinek, vitáinak kiemelése, az elbeszélésbe foglalás, a művek különböző arányú szándékos vagy elkerülhetetlen fikcionalizálására vonatkozó kutatások.

A koncentrációs táborok, a náci üldözés múltbeli tapasztalatának kortárs, vagy kvázi kortárs irodalmi művekben való tovább élését elemezve csupán utalok a történelmi, társadalomtörténeti kutatások lehetséges komparatív megközelítésére. A II. világháború, a náci üldözés, a holokauszt közös európai történet, mely külön-

korszerűtlen elmékedéseit megidéző szenvedéllyel elmékedik a „történeti tudat” efféle jelentőségének „hasznáról és káráról”, hiányolva a kutatások jelent formáló politikai dimenzióját, a képzelet újraformáló, pozitív értelemben vett utópikus erejének kihasználását. Vö. CATHERINE COQUIO: *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. Paris, 2015, Armand Colin; különösen 21–41.

⁵ A fogalom az ő nyomán terjedt el a szakirodalomban. Több írásában is kifejti álláspontját, tanulmányomban a *The generations of Postmemory* című, *Poetics Today*-ben (29:1, 103–128) megjelent szövegére hivatkozom.

böző helyi, nemzeti, sőt regionális történetekből áll össze. E történetek történelmi, társadalomtörténelmi, politikai, szociológiai kontextusainak összehasonlítása, reflektív megközelítése alkalmat adhat egy tágabb, a kulturális transzfer elméletéből kiinduló kutatás felvázolására. Tanulmányomban a traumatikus múlt rekonstruálásához kollektív és személyes nézőpontokat mozgósító, a regényesítés és az önfiguráció eltérő konfigurációit választó, a fiktív, a vallomások, az esszéisztikus elemző beszéd-módokat sajátos kommunikatív célokkal vegyítő francia és magyar művekre utalok. E két nemzeti kontextus kiválasztása esetleges és restriktív, és semmi esetre sem azt a célt szolgálja, hogy valamiféle zárt, esszencialista, nemzeti jelleget, gondolkodásmódot mutassunk ki a traumatikus múlt irodalmi transzformációiban. Sokkal inkább az átjárók, a kapcsolódási pontok, az újrakontextualizálások keresése lehet előremutató, s erre alapot adhat a magyar és francia nyelven írott könyvek fontos helye a holokausz világirodalmi kánonában (Kertész, Wiesel, Semprun), illetve a Franciaországban aktuálisan megnyilvánuló kritikai érdeklődés a holokausz magyar ábrázolásai s annak társadalmi-politikai kontextusa iránt.

* * *

Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete*, Patrick Modiano *Dora Bruder*, illetve Márton László *Árnyas fűtca* című műveire egyaránt igaz, hogy „közvetlenül vagy közvetetten a holocaust hatása alatt készültek, vagy valamiképpen a holocaustra reflektálnak”. Eltérő mértékben, de mindhárom szöveg íráshelyzetét meghatározza az „utóemlékezet” szituációja, mindhárom szöveg az irodalmi fikció és a történelmi elbeszélés különböző formái – önéletírás, életrajz, történetírás –, a történelem kollektív, „nagy elbeszélése” és az egyéni, személyes történetek közötti határterületeken vállalkoznak a traumatikus múlt – valamely aspektusának – megírására. Mindhárom műre igaz, hogy az irodalmi fikció látványos jelenléte a „megtörténttel”, a történelmi valóság tudatával rezonál, s a „valóságszöveg” előállításának közös szerzői és olvasói igyekezete (vágya és belső kényszere) nem tiltja meg, hogy történet- és morál-filozófiai szólammokkal, az elbeszélhetőség és a kimondhatóság lehetőségével való számvetés metareflexív mozzanataival, összetett elbeszélői szerkezetekkel, intertextuális átszövődésekkel bővüljön a kompozíció. Mindhárom szöveg tud és épít egy tőle függetlenül létező történelmi valóságról, valóságra, miközben tudja, hogy a történelmi múlt nem platóni ideaként, örök és változatlan eszmeként bevésődve létezik, hanem maga is kitett az időbeli változásnak és eseményt átélő résztvevők és a következő nemzedékek értelmezéseinek, hogy a történelmi múlt létezésétől elválaszthatatlan jelenben kifejtett hatása. Mindhárom szöveg tud és épít a történelmi valóság extratextuális természetéről, természetére, miközben éppen a szövegbe foglalás, az elbeszélés révén igyekszik ennek a történelmi valóságnak a hagyományos történelemszemléletben (dokumentumok és statisztikák, gazdasági és politikai összefüggések, politikai intézményrendszerekben, kulturális és ideológiai eszmerendszerekben

elgondolható intenciók, motivációk és cselekvések, az államférfiak és hadvezérek cselekvésének logikája és pszichológiája stb.) értelmesnek talált és a történetírói eszközökkel bemutatott szerkezetétől különböző, az események személyes és érzelmi dimenziójával, az eseményterek helyi vonatkozásaival, a cselekvések és döntések közvetlen, szinte materiális megfontolásaival, a jelenben ható történelmi múlt társadalomformáló erejével is számot vetni. A történelmi múlt efféle megírásához mindhárom szöveg a valóság „mértékadó”⁶ beszédmódjaitól (történetírói, jogi, hivatalos-adminisztratív nyelvezet; előíró-tényközlő nyelvhasználat), a faktualitás elfogadott és társadalmilag hitelesített konvencióitól eltérő beszédmódokat választ, melyek az olvasás olyan „protokollját” hívják elő, melyekben egyszerre számít a képzeletbeli vagy faktuális irodalmi tárgyak összetett poétikai szerveződése kiváltotta esztétikai hatásra, illetve számol a „meg történt” tudatát mozgósító történelmi, morális, jogi olvasásmódok következményeivel.

E kétszeresen meghatározott, vagyis a nyelvi cselekvéseknek egy „erős” társadalmi-közéleti diszkurzív mezőben értelmezett, illetve egy szintén társadalomba ágyazott, ám a nyelvi cselekvés közvetettebb, nem kauzális összefüggésekkel magyarázó „irodalmi” terében olvasott műveket a következőkben performatív, narratopoétikai modellel vizsgálom. Elemzésemben nem törekszem teljes műértelmezésre, hanem főként azokat a narratív-poétikai (elbeszélői funkció, odaértett olvasói pozíció, idő-szerkezet, intertextualitás) és performatív-kommunikatív (olvasási konvenció – szerzői paktum, műfaji minta, performatív modell) megoldásokat hasonlítom össze, melyekkel a három mű a történelem esztétikai, érzelmi, egzisztenciális és morális dimenzióihoz közelít, teremt nyelvet, ad szavakat és képzeteket, vezérelje akár az emlékezés, a megőrzés, a felelevenítés, a megértés, a szembenézés, a felszabadulás. Modiano, Márton és Perec szövegét az alábbi, talán leegyszerűsítő, ám szemléletes táblázat (212. oldal) alapján kommentálom.

Patrick Modiano *Dora Bruder* (1997)⁷ című műve életrajzi rekonstrukció, nyomozás a címszereplő 15 éves párizsi, zsidó származású kamasz lány után, aki 1941-ben a német megszállás alatt megszökött a viszonylagos biztonságot jelentő katolikus internátusból, ahová szülei adták. Amint azt a könyv nyitósorai elárulják, Dora Bruder létezéséről – így a szóban forgó szökevényről – az író-elbeszélő nyolc évvel a mű megírása előtt szerzett tudomást, merő véletlenségből, egy korabeli újságot lapoz-

⁶ A kifejezést Stanley Fish kitűnő, *Hogyan bánjunk Searle mentén Austin mondvacsinált dolgaival?* (*How to do things with Austin and Searle?*) című tanulmányából kölcsönzöm, amelyben Fish a valóság mértékadó történeteiről (standard story) beszél, melyek önmagukat az egyetlen, igaz valóságbeszédnek tüntetik fel, s általában ekként is fogadják el őket. Vö. STANLEY FISH: *How to do things with Austin and Searle?* In uő: *Is there a text in this class?* Cambridge–London, 1980, Harvard University Press. 197–245.

⁷ PATRICK MODIANO: *Dora Bruder*. Fordította: Röhrig Eszter. Budapest, 2006, Vince Kiadó.

	<i>W vagy a gyermekkor emlékezete</i> (1975) – Georges Perec	<i>Dora Bruder</i> (1996) – Patrick Modiano	<i>Árnyas fűtca</i> (1999) – Márton László
Műfaji minta	önéletrírás, ifjúsági regény, disztópia	életrajz, történetírás (önéletrajzi regény/autofikció)	metafikciós regény
Olvasási konvenció típusa	fikciós & önéletrajzi	életrajzírói (önéletrajzi)	fikciós
Performatív-kommunikatív cél (a publikáció szintjén)	önanalízis, gyász-munka, terápiás	emlékezés, megőrzés	kollektív önvizsgálat, történetfilozófiai reflexió, felelősségre vonás
A narrátor domináns funkciója	narratív, önreflexív	reflexív, önreflexív	metanarratív (metaleptikus), ideológiai
Domináns elbeszéléstér	sziget toposz, útleírás	bolyongás a nagyvárosban	kisváros, életképek
Időszervezés	lineáris és atemporális	mozaikos	szinoptikus

gatva, annak apróhirdetéseit között. E véletlen azonban a szürrealisták titkot rejtő, a megtaláló számára üzenetet rejtő talált tárgyaihoz volt hasonlatos, akik természetesen egyáltalán nem hittek a véletlen véletlenségében, s a nyomozás eredményeként született a könyv.

A szerzői paktumot és az olvasói konvenciót vizsgálva két kérdést kell elkülönítenünk. Egyrészt a szerző és az elbeszélő azonossága viszonylag könnyen megállapítható, hiszen az elbeszélő más, Modiano nevével jegyzett művek szerzőjeként hivatkozik magára (*Voyage de nocés*, *La Place de l'Étoile*) a könyvben. Az azonosság bejelentése kettős hatást kelt. Egyrészt egy olyan irodalmi szöveg univerzumhoz köti az olvasott művet, melyet gyakran épp fikció és tény, az álomszerű, amnéziás kitaláció és a dokumentarista formák együttes alkalmazása jellemez. Másrészt a szerzői identitás extratextuális bizonyosságára hivatkozva önéletrajzi, pontosabban faktuális paktumot javasol az olvasónak, ami a könyv tárgya és talán performatív céljai miatt fontos. Így az esetleg kételkedő olvasó néhány percnyi internetes keresés után meggyőződhet arról, hogy a könyv címszereplője, Dora Bruder nem kitalált, hanem valóban létező személy volt, s hogy történetének feledéstől való megmentése nagyrészt valóban a regényíró Patrick Modianónak köszönhető.

Az elbeszélői pozíciók textuális-narratológiai, illetve a szerzői pozíció extratextuális-kommunikatív elemzése azt mutatja, hogy a címszereplő történetével párhuzamosan bontakozik ki magának az elbeszélésnek (a könyv keletkezésének, meg-

írásának) története: az elbeszélő egyszerre mellékszereplő (az amatőr életrajzíró, történész, aki rekonstruálja egy történelmi személy életét), illetve főszereplő (aki a Dora története megírásának nehézségeiről, valamint saját múltjáról, gyermekkori elhagyatottságáról, a háborúhoz és az üldözésekhez való viszonyról beszél), aki változtatja a homodiegetikus és autodiegetikus pozíciókat. Elbeszélés és történet párhuzamos kibomlásából következik a mű összetett időszerkezete, hisz a *Dora Bruder* egyrészt a múlt rekonstrukciójának, egy nyomozásnak a története, másrészt magának az emlékezésnek, az emlékezés hívásának az elbeszélő történetében halogatósokkal, megtorpanásokkal, elakadásokkal szegélyezett története. Elbeszélt idő és elbeszélői idő kettőssége egyetlen kronotoposzba rendeződik: a szökés, a bolyongás, a nagyváros tereinek bejárása köti össze az életrajzi modellt és az életrajzírot: míg az egyik elrejtőzni vágyik és menedéket keres a városban, addig a másik e menekülés nyomai után kutat Párizsban. Az elbeszélő múltjának rendezetlenül egymásra rakódó rétegeit Dora életének helyszínei hívják elő a múltból, miközben az elbeszélő a nyomozás jelen idejében ezekből a terekből és a terekhez (a katolikus leányinternátus; a párizsi rendőrkapitányság és ügyészség épületei; a kórház, ahol Dora született; a hotel, ahol szüleivel élt; metrótútvonalak, melyeken járhatott; stb.) kapcsolódó dokumentumokból próbálja rekonstruálni Dora Bruder életét születésétől, sőt szülei Franciaországba érkezésétől egészen 1942 szeptemberi deportálásáig,⁸ nagyjából kronologikus rendben. Az elbeszélés jelen idejét érdemes alaposabban is szemügyre venni. Ez a néha (de nem mindig) grammatikai jelen időben kifejezett időréteg ugyanis hatásaiban széttartó. A tudományos közlemények nyelvezetének absztrakt, demonstratív célú, retorikus jelen ideje hallatszik ki az amatőr történész és életrajzíró beszédéből, melynek valójában nincs időbelisége, ráadásul a közlés a kutatás eredményeinek lezárt, visszatekintő perspektívájából ered. Ugyanakkor a jelen idő (ezúttal nem feltétlenül grammatikai jelen idő) a kutatás mozgó jelen,⁹ sőt időnként jövő ideje¹⁰ valamiféle munkanapló benyomását kelti, ami ugyan nem elképzelhetetlen akadémiai műfajokban, ám némileg gyengíti a benne közöltek tényértékét a sztenderd tudományos közlemények lezárt múlt idejéhez képest. Egyszóval az elbeszélés idejének az olvasás közben nehezen azonosítható nézőpontja (folyamatos jelen és visszatekintő múlt), mely hol az elbeszélő, hol Dora múltjának darabjaival sűríti a mű időbeliségét, a nyomozás és az emlékezés önálló történetévé duzzasztása elmozdít a hagyományos történetírói vállalkozás céljaitól.

⁸ A magyar fordításban először szeptember 15., másodszor szeptember 18. szerepel időpontként. Az 1999-es kissé átdolgozott francia kiadásban mindkétszer szeptember 18.

⁹ „Itt van előttem néhány fénykép abból az időből” (28); „e könyv írása közben fényjeleket küldök, mint a világítótornyok, és sajnos nem biztos, hogy a fény áthatol az éjszakán. Reménykedem” (38); „ezeket a sorokat 1996 novemberében írom” (46).

¹⁰ „Egyszer majd visszamegyek Bécsbe, ahol már több mint harminc éve nem jártam” (19).

Elbeszélő idő és elbeszélőidő kettős, mozaikos struktúráként vetül egymásra s válik átjárhatóvá a szövegben, mégpedig az emlékezés és a tér összefüggésén keresztül. Az elbeszélő Párizs utcáit róva Dora nyomait keresi, azokat a „bemélyedéseket vagy kidomborodásokat”, melyeket „egy test felszínre gyakorolt nyomása hoz létre” (25). Mindezt abban a hiszemben, hogy az egykori fizikai kontaktus megőrzött valamit az ott megfordult lény lényegéből, így egy különös, időn átívelő, érintkezésen alapuló jelentésátvitelen, vagyis metonímián keresztül a zárándok-narrátor a helyszínen megérthet valamit ebből a lényegből, s később az írásban közvetíteni tudja azt. Hasonló módon, mint ahogy azt egy korabeli film megtekintése után megfogalmazza: „Hirtelen megértettem, hogy a filmszalagra, mint valami viaszbevonat, rámeredt azoknak a tekintete, akik a megszállás alatt látták a filmet... Ezek a tekintetek belemaródtak a film anyagába, megváltoztatták a fényhatásokat és a szereplők hangját” (73–74). Az elbeszélő hősnének ezeket a lenyomatait, bemarkódásait keresi a városban, de a zárándoklat távol van a szentségben részesedés hasonló metonimikus elven alapuló, teljes jelenlétet biztosító élményétől, annál is inkább, mert Dora életének egykori helyei zömmel maguk is az enyészeté lettek. A tér bejárásából csupán egy létezés pusztá kereteit lehet rekonstruálni, s e keretek alig árulnak el valami egyénit a holokauszt tragikus sorsainak tömegében. A rátalálás titokzatos élménye sokkal inkább az elbeszélő-szerző, illetve más írók párizsi regényhelyszíneihez kötődik, ám valójában itt sem Dora nyomára, titkára jutunk, hanem a története iránt felébredt megmagyarázhatatlan vonzalomra kapunk fantasztikumba hajló választ.¹¹ A tér regényben játszott szerepének fontos része a mitikus-misztikus Párizs, mely szintén kapocs az elbeszélői és az elbeszélő világ közt. A szökés, az elrejtőzés, a kóborlás és a nyomolvasás a „nagyvárosi dzsungel” késő romantikus toposzát idézi, s a város egyszerre valós, már nem létező múltbeli és fiktív tereiből létrejövő homályzónáiban végzetesen vetül egymásra a kamaszvilág és a történelem fenyegető árnya: az őszi, téli Párizs kalanddal teli, ártalmatlannak tűnő gyermeki képe rajzolódik ki, melyet nyomasztóan ellentétezt a történelmi veszély nem érzékelésének olvasói tudása.

Az elbeszélői rekonstrukció fontos terepe – más Modiano-szövegekhez hasonlóan – különféle dokumentumok beillesztése az elbeszélésbe. A dokumentumok kezelése és kontextusba helyezése – többek közt a történelmi téma és a holokausztrepresentációk fikcionalizálását sújtó tabuk miatt – eltér a más Modiano-művekben megszokottól. Ezekben ugyanis a jegyzőkönyvek, címjegyzékek, anyakönyvi kivonatok, telefonkönyvrészletek, hivatalos nyomtatványok és úrlapok stb. kollázszerű

¹¹ Victor Hugo *Nyomorultak*jának egy részét újraolvasva figyel fel az elbeszélő egy jelenetre, melyben a menekülő főszereplők egy valós párizsi térből akkoriban nem létező, tehát fiktív térben lelnek menedéket. Ez a hely pedig egy zárda, éppen azon a helyen, ahová Dora Bruder kerül 1940-ben. Vö. i. m., 46–48.

beillesztése szilárd tájékozódási pontot próbál nyújtani a tudatkieséses állapot után önazonosságukat kereső regényhősöknek egy egészében fiktív világban. E fikciókban a dokumentumok valamiféle „valóságeffektust” keltenek, tehát a fiktív világon belül egy nem fiktívként elismert valóság tekintélyével nyújtanak ideiglenes fogódzókat a kutató regényhősöknek – többnyire hiába. A *Dora Bruder*ben viszont a dokumentumok felkutatása és közlése *levéltári fikció*,¹² hiszen tárgyi bizonyítékok híján – amint azt a helyszínek elpusztulása vagy átalakítása kapcsán láttuk – e dokumentumok értelmezéséből bomlik ki a múlt és a jelen regényes formája. A történetmondás eseményei, cselekményei újabb és újabb dokumentumok – fényképek, iratok – felbukkanása, értelmezése és narrativizálása körül alakulnak ki. Vagyis regényesítés és dokumentumhasználat nagyon is megfér egymás mellett, mégpedig anélkül, hogy fikció és faktualitás egymással való szembeállítására, vagy határaiknak újrafelmérésére kerülne sor.

A dokumentumok felhasználásának másik célja a szereplők (történelmi személyiségek) döntéseinek, cselekvéseik motivációnak helyreállítása. E rétegben a dokumentumok nem idézetként kerülnek a szövegbe. A rendeletek vagy éppen a korabeli lapok alapján felidézett időjárás-jelentések cselekménybe építése a szereplők elhatározásainak, lehetséges terveinek kifürkészését, a kritikus élethelyzetekben meghozható döntések terének elképzelhetőségét (fiktív átléphetőségét) teszi lehetővé. A döntéseknek ez a köre a hétköznapi, elvileg kis hatósugarú cselekvésekhez tartozik, melyek következményei a hétköznapi életben kevésbé emlékeztetéseket, viszont egy visszatekintő elbeszélésben fontosnak és jelentőségteljesnek tűnnek.

Modiano könyvét olvasva mégsem az irodalomnak a történetíráshoz vagy az életrajzi fikciónak, regényesített életrajzoknak, „faction”-öknek a tudományos diskurzusokhoz képest feltételezett többletét értékeljük. Nem csupán arról van szó, hogy a traumatikus történelmi esemény irodalmi eszközökkel való feldolgozása érzelmi, esztétikai többlettudást kínál, azáltal, hogy a „levéltári fikció erőteljesebb történelmi munkaként hat, mivel családképeket, egyéni szenvedést, emberi tanácstalanságot tár fel a Történelemben, a történelmi személyiségekkel pedig úgy azonosulunk, mint a kitalált szereplőkkel. Modiano nem tagadja a történetíró és levéltáros beszédmódját, hanem támaszkodik azokra, ám emellett kiáll a Történelem fiktív művekben megvalósuló, egyéni és emberközpontú vizsgálatáért.”¹³ Valóban, Modiano nem tagadja a történetíró és a levéltáros munkáját, hanem regényesíti azt, ezért is módosul a történeti források kezelése az elbeszélésben: nem a forrás „faktuális” értéke változik meg a kompozíció más elemeihez képest, hanem a forrásokhoz való hozzáférés története

¹² Vö. EMMANUEL BOUJU: *La Transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du XX^{ème} siècle*. Rennes, 2006, Presses Universitaires de Rennes. 155.

¹³ CATHERINE DOUZOU: Naissance d'un fantôme: *Dora Bruder* de Patrick Modiano. *Protée*, 2007, 35 (3), 32.

fikcionalizálódik az elbeszélő alakjának formálása során.¹⁴ A történelem érzelmi dimenziójának irodalmi feltárása és megjelenítése, a történelmi tapasztalat elképzelhetővé tétele a mindennapi döntéshelyzetek, szenvedések, megaláztatások, tanácsalanságok által, a történelem saját (átélt) múlttá tétele az olvasáson, fikciós műveleteken keresztül nem csupán kollektív jelentőséggel bír. Modiano munkájában a közös történelmi múlt elevenségének megőrzése mellett legalább ilyen fontos az egyéni elköteleződés, a saját múlthoz, élettörténethez, sorseseményekhez kapcsolás. A *Dora Bruder* paradox módon teljesíti az emlékmentés, a felejtéssel szembeszálló emlékállítás és dokumentálás feladatát: Dora Bruder arcképének megrajzolása szándékosan marad töredékes, s valószínűleg ez magyarázza, hogy Modiano nem közöl fényképet a címszereplőről.¹⁵ Dora szökéseinek titka nem derül ki, de a regény befejezésében az elbeszélő-szerző éppen ezt a titkot szegezi szembe azzal a stratégiával, mellyel a náci áldozataik létezésének a nyomát, az elkövetett bűncselekményekről tanúskodó dokumentumokat és bizonyítékokat is el akarták törölni. Az elbeszélés nem vállalkozhat arcképének megrajzolására, létezésének helyreállítására: a múlt szövetén észrevett szakadás átjáró a mindenkori jelenbe, ahol a mikro-életrajzírás rajzolja körül a címszereplő makacsul őrzött titkát.

* * *

Márton László *Árnyas fűtca* című műve 1999-ben jelent meg, három évvel Kertész Imre Nobel-díja, a holokausztirodalom magyarországi kutatásának új korszaka előtt. E díj, tudjuk, nem csupán az irodalomtörténet számára volt esemény, hanem a XX. századi magyar történelem újraértelmezésének a nyilvános közbeszédben zajló vitáira is ösztönzően hatott. Márton műve bizonyos szempontból előrevetítette a szimbolikus igazságszolgáltatásról és felelősségvállalásról, más szóval a történelmi igazságról folytatott közéleti, társadalmi vitákat. Az *Árnyas fűtca* erről a történelmi igazságról, vagyis elsősorban nem tényekről és eseményekről (kik?, mikor?, hogyan?, stb.), hanem a történelemről mint (tovább élő) diszkurzív valóságról, annak morális feltételeiről és következményeiről szól.

A történelem diszkurzív valóságként kezelése pontosítást kíván, s ezt a regény el is végzi. Egyrészt arról az utóbbi idők történelemelméleti, történetfilozófiai munkái

¹⁴ ALAN MORRIS: 'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's *Dora Bruder*. *Journal of European Studies*, 2006, 36 (3), 269–293. Alan Morris tanulmányában bemutatja, hogy Modiano hogyan takarja ki a szövegből a Serge Klarsfeldtől származó információk és dokumentumok eredetét, aki a *Dora Bruder*rel párhuzamosan készítette a *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France, La Shoah en France* című történelmi, dokumentarista munkáját (Paris, Fayard, 2001, IV. kötet), s számos információt megosztott az íróval.

¹⁵ A magyar kiadás borítóján szereplő kép nem Dora Brudert ábrázolja, az általam ismert két francia kiadás (PATRICK MODIANO: *Dora Bruder*. Paris, 1997, Gallimard; PATRICK MODIANO: *Dora Bruder*. Paris, 1999, Gallimard [Folio]) nem közöl fényképet.

nyomán közhellyé vált belátásról van szó, miszerint a történelem léte függ elbeszélésbe foglalásától, annak mikéntjétől, vagyis mindaz, ami megtörténik, nem feltétlenül válik történelemmé, történelmi valósággá. Kisantal Tamás az *Árnyas főutca* provokatív állítását kommentálva („...azokkal értünk egyet, akik szerint az embermilliókat árnyakká változtató bűncselekmények nem történtek meg. Nem mintha nem mentek volna végbe, ellenkezőleg: minél inkább végbementek, minél inkább elkövették őket elkövetőik, annál kevésbé történtek meg, mivel banalitásaikkal együtt sem értelmezhetőek az emberi történés keretei között”¹⁶) Arisztotelész, Ricoeur és Louis O. Mink történetfilozófiai fogalmaiból indul ki. A fenti szerzők gondolatai alkotta elméleti keret szerint „egy esemény megtörténtének állítása előfeltételezi az azt magába foglaló narratívum létrejöttét is”, (történelmi) eseményről pedig „annyiban lehet szó, amennyiben az esemény alapelemeiben intencionált cselekvésekből áll, vagy hatásában ilyeneket idéz elő”.¹⁷ Kisantal szerint a fenti idézetben a „nem történt meg” azt jelenti, hogy a XX. században elkövetett történelmi léptékű, kollektív alanyú bűncselekményeket – Márton könyvében a magyar vidéki zsidóság elhurcolását, kifosztását és megölését – az intencionált cselekvések hiánya miatt nem lehet történetbe rendezni, a Történelem részévé tenni. Még plasztikusabban fogalmazva: „nem történt semmi”, csak annyi, kiderült, nem (csupán) „Isten halott”, hanem az ember s vele együtt az ember nagykorúságába, felelősségérzetébe vetett hit is.

Ebben az írásban nincs mód megvitatni az értelmes történelem feltételezésének ezt a felvilágosodás eszméihez kapcsolódó elgondolását. Ha elfogadjuk Kisantal Tamás következtetését, miszerint „az *Árnyas főutca* törekvése, hogy a történeket történetekké alakítsa”,¹⁸ akkor fontos megvizsgálni az elbeszélésbe foglalás mikéntjét, mivel Márton könyvének történetfilozófiai tudatosságától és reflexivitásától mi sem áll távolabb, mint a „vissza a történethez” elméleti komplikációkat elutasító gesztusa. Márton írásának szervezőelve ugyanis épp az elbeszélhetőség, a történetbe rendezhetőség lehetőségeinek felmérése, az elmesélés határainak felmérése.

Az *Árnyas főutca* olyan elbeszélés, amelyben az elbeszélő az olvasó szeme előtt alkotja meg az elbeszélt világot, s egy pillanatig se igyekszik elhíttetni, hogy annak léte független tőle. Az *Árnyas főutca* nem csupán metanarratív elbeszélés, mely megosztja az olvasóval az elbeszélésbe foglalás (például a hősök elnevezésének) nehézségeit, hanem metafikcionális is, hiszen az elbeszélt világ ontológiai önállóságát és ontológiai státusát alternatív, egymást kizáró elbeszélt világok beillesztésével bizonytalanítja el. Sőt az *Árnyas főutca* az elbeszélés diegetikus szintjeinek szerzői önkénnyel történő átlépésével a beágyazott, metadiegetikus elbeszélés alternatív valósággént elevenedik meg, s lép ki a metaszintről. Az elbeszélés elsődleges

¹⁶ MÁRTON LÁSZLÓ: *Árnyas főutca*. Pécs, 1999, Jelenkor.

¹⁷ KISANTAL TAMÁS: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Budapest, 2009, Kijarat. 266.

¹⁸ Uo., 267.

diegetikus szintjéhez tartozó csokoládés papíron kibontakozó történet metalepszis, ezzel az eszközzel az elbeszélő-szerző leleplezi „az elmesélt történet teljességgel képzeletbeli és ad libitum megváltoztatható jellegét”, így megsérti a „fikciós szerző-dést, melynek lényege éppen a fikció fiktív jellegének tagadása [...] és megnehezíti a »hitetlenkedés szándékos felfüggesztését.«”¹⁹

Az *Árnyas főutcában* az elbeszélés egészére vonatkoztatva éppen ez történik, azzal a különbséggel, hogy az elbeszélés fiktív rétegeibe – a szemünk előtt kitalált és elnevezett két főszereplő, Gőz Gaby és Roth Aranka, szűkebb-tágabb környezetük mindennapi, kisvárosi történetei – beleszövődik a Történelem „nagy elbeszélése”: látszólag egyedi, de mégis tipikus (ismétlődő) történetmorzsák a 30-as évek Magyarországon erősödő antiszemitizmusról, a kétségbeesett és önáltató asszimilációs kísérletekről, a „magyar” polgári lakosság részvétlenségéről és kollaborációjáról, a munkaszolgálatról és halálmenetekről stb. A metalepszis használata tiszta fikciós keretben lehetetlenné teszi, hogy egy önérvényű teremtet univerzumot, az elbeszélés idejére, a „valóság” attribútumaival ruházzunk fel. De mi történik, amikor a fiktív történetbe történelmi parabolák, anekdoták keverednek, amikor a történelem diszkurzív valósága alkot erős architextust? A metalepszis alakzata, úgy tűnik, nagyon is illik Márton korábban bemutatott történetfilozófiai fejtegetéseivel, azzal a különbséggel, hogy az olvasó ezúttal az elbeszélés fiktív elemei helyett az önmagukban hiteles diszkurzív valóságelemekből nem tud zárt, világyszerű, független univerzumot összeállítani. A történelem radikális fikcionalizálásának, vagyis önkényes, elbeszélői döntéseknek való kiszolgáltatottsága többször is előkerül a szövegben. A Történelmet és történelmi eseményeket irányító logika önkényessége (például a város utcaneveinek rezsimfüggő változásai) párhuzamba kerül a történetmondást irányító, látványosan megmutatott elbeszélői önkénnyel. Következményeit tekintve még súlyosabb, ahogy a hitetlenkedés a közéleti vitakultúrát, a társadalmi-politikai párbeszédet elborítja gyanakvó összeesküvés-elméletek formájában:

Álmélkodunk, mennyire jelentéktelen emberek milyen könnyen megrendíthetik az igazságba vetett bizalmat, úgyhogy emberöltők óta más egyéb nem is zajlik, mint az igazságba vetett bizalom folytonos megrendülése (85).

A hitetlenkedés, a bizalomvesztés korában a történetírás a prezentista érdekérvényesítés eszközének tűnik, a társadalom pedig párbeszédre nem hajlandó, ideológiailag elkülönült csoportok halmazának, amelyben nem működhet az igazság közmegegyezésre épülő modellje. Az elbeszélő megnyilatkozásából persze kihallatszik a meggyőződés, hogy kell lennie – vagy legalábbis léteznie kellene – igazságnak, a múlt értelmezése nem múlhat érdekszövetségek apológiáin, nem merülhet ki jelenkori törekvések legitimálásában.

¹⁹ GÉRARD GENETTE: *Metalepszis*. Fordította: Z. Varga Zoltán. Pozsony, 2006, Kalligram. 20.

Márton László elbeszélése sokat vár el olvasójától. Az alternatív történetváltozatok követése eleve próbára teszi figyelmét, ráadásul – eltérően a metalepszisztól – az alternatívák egyenrangúak, mivel nincs kiemelt történet szint, melyhez képest alárendelt volna (kitérő, visszatekintés, előreutalás, beágyazás, allegorikus tükörkép stb.) a többi. A lehetséges elbeszélések sokaságát az olvasó történelmi ismeretei egészítik ki, tartják egyben, teszik olvashatóvá. A magyar történelem 30-astól az 50-es évekig terjedő időszakára vonatkozó háttértudás nélkül a szöveg aligha lenne követhető. A történetmondás hallgatólagosan támaszkodik már hallott, olvasott történetekre. A könyvnek nem is célja, hogy új történelmi tudást adjon át: nem ismereteket közöl, hanem megismerendőt tár fel, s a (virtuális) olvasó feladata etikai viszony kialakítása az olvasottakkal, nem pedig tudás felépítése a történelmi valóságról.

Ez az etikai állásfoglalás az elbeszélő pozícióját és ábrázolásmódját is meghatározza. A narrátor, aki a szereplők szintje felett helyezkedik el, és rendezői hangként irányítja az elbeszélést, nincs szereplővé formálva, ugyanakkor beszéde retorikailag kidolgozott, önreflexív, ironikus, olykor szarkasztikus. Az ironia mögül mégis kihallatszik a tompa, fojtott indulat, mellyel a történetfilozófiai, morálfilozófiai számvetést, az örökre elmaradni tűnő kollektív önvizsgálatot és a történelmi bűnök után elmaradt felelősségvállalást sürgeti, „az egyes emberek köznapi morális, érzébeli defektusairól, egy teljes civiltársadalmi züllés görbéről... számol be”.²⁰ Az elbeszélői többlettudás részben a visszatekintő időbeli perspektívából származik: a történet ide-oda ingázik 3000 nap sűrített idejében,²¹ és előreutalásokkal, a Történelem „nagy elbeszélésében” megírt befejezés ismeretének tudatában törli el a szereplői sorokra vonatkozó meglepetéseket. De az elbeszélő intellektuális fölénye nem csupán utóidejű pozíciójához köthető. Szereplőinek „hamis tudatát” beszédük ellentmondásosságával, inkohereenciájával, gyakran alacsony, társadalmi folyamatok megragadására, vitára alkalmatlan retorikai és esztétikai színvonalával jellemzi,²² s egyúttal megmutatja, hogy „a közbeszédben, a mindennapok retorikai alakzataiban már hosszú ideje készülődött és elkerülhetlenné vált az autochton, magyar kiadású »végső megoldás«”.²³ A szereplők kidolgozásának redukálása ezért nem csupán a történetfilozófiai alapvetésből következik (sorsvesztés), hanem abból is, hogy a „szereplők” kollektív beszédformák és gondolkodásmódok képviselői, akár áldozatok, akár elkövetők.

Az *Árnyas fűtca* műfaji mintái közül hiányzik az önéletrajz, faktuális-dokumentatív beszédmódok pedig csak az elbeszélő vádbeszédében kapnak szerepet tartalmi ismertetések formájában. A faktuális olvasói konvenciót a művet fikcióként megha-

²⁰ BALASSA PÉTER: A leírhatatlan pillantás (Márton László: *Árnyas fűtca*). *Alföld*, 2000, 10. sz.

²¹ Valójában hosszabb időszakról van szó, hiszen a 30-as évek derekától egészen a kádári konszolidációig vannak történelmi utalások a szövegben.

²² Például a kocsmában fontoskodó légvédelmi felelős előadása. 62–65.

²³ BALASSA PÉTER, i. m.

tározó, a mű paratextuális részén elhelyezett bevezető sorok hártják el. A fikciós konvenció sablonszövegét („minden hasonlóság a valósággal csupán a véletlen műve...”) Márton a korábban ismertett történelemelméleti álláspontjának megfelelően alakítja, csupán a regényszereplők történeti személyekkel fennálló hasonlóságát utasítja vissza. Az *Árnyas fűtca* keletkezéstörténete ismert, maga a szöveg is megidézi a paratextuális bevezető második lapján, illetve a szöveg zárlatában.²⁴ A faktuális szerződés fikcióssá válásának „nem művészi” okai vélhetőleg döntő hatással lehettek a szöveg végső alakítására. Nehéz elképzelni, hogy miként lehetett volna összeegyeztetni kognitív disszonancia nélkül az „*Őrizd meg...*” kötetben szereplő zsányszerű, boldog békeidők hangulatot sugalló fényképek és a Márton-szöveg harcos, elkötelezett hangvételét.

Mindenesetre az önéletrajzi hitelesítés elmaradása nem oltja ki a szöveg igazságigényét, csakúgy mint a metafikcionális elbeszélői stratégiák alkalmazása sem. Az egymást kizáró cselekményverziók (például Gőz Árpád történetei 1944 végén) ugyan egyszerre nem lehetnek igazak, külön-külön viszont igen, s mindegyik ismerős más, a korszakra emlékező tanúságtételekből. A szöveg igazságigénye performatív, az olvasók jelenének társadalmi-diszkurzív terében fejti ki hatását, a meggyőzés retorikai és az állásfoglalás etikai dimenzióiba helyeződik át.

* * *

Georges Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című műve ugyanabban az évben, 1975-ben jelent meg (a magyar fordítás 1996-os),²⁵ mint a *Sorstalanság*. Perec a holokauszt „másfeledek” generációs túlélője. 1936-ban született lengyel zsidó bevándorlók gyermekeként, apja a francia hadseregben harcolt a németek ellen, s a kapituláció napján esett el, 1941-ben. Anyját 1943-ban deportálták Auschwitzba, ő maga Franciaország ún. szabad zónájában vészelte át a háborút nagynénjével és nagyanyjával.

A *W* különös szöveg, akár a holokausztirodalom, akár az önéletírás hagyománya felől nézzük is. Az elbeszélést két, fejezetről fejezetre váltakozó, egymással párhuzamosan futó szál alkotja. Az egyik a tulajdonképpeni önéletrajzi szál, mely képzelt vagy valódi, homályos, de az identitás hozzáférhető tartományában gyermekkori emlékek felidézéséből, értelmezéséből és kommentárjából áll. Az önéletrajzi szándék és az általa meghatározott elbeszélői pozíció önmagában szilárd, még ha

²⁴ Eszerint a szöveg korábbi változata eredetileg megbízásra készült, egy fényképalbum alapján, a megbízást azonban az elkészült szöveggel elégedetlen megbízó visszavonta. Az *Őrizd meg...* címmel 2000-ben a Liget Kiadónál Ács Irén és Levendél Júlia közös munkájaként megjelent kötet alapjául szolgáló kötetben található fényképgyűjtemény a Márton-könyvben leírt képeket tartalmazza, így virtuális, lehetséges achitextusa az *Árnyas fűtca*nak.

²⁵ GEORGES PEREC: *W vagy a gyermekkor emlékezete*. Ford. Bognár Róbert. Budapest, 1996, Noran.

az önreflexív, az emlékeket kritikával kezelő önéletírói szerep szokatlan is.²⁶ A másik, a szövegben kurzívval szedett szál a mű első részében a Verne-regények toposzára emlékeztető kalandregény, ifjúsági regény cselekményindító bonyodalmát vázolja, hogy aztán a mű második, arányaiban csaknem kétszer akkora részében a koncentrációs táborok és a náci test- és fajkultusz nem is annyira rejtett allegóriájába, disztópiájába forduljon. A fikciós szál két része csupán érintőlegesen kapcsolódik egymáshoz. A katonaszökevényként, álnéven élő Gaspard Winkler kölcsönbe kapott identitásának eredeti birtokosát, egy hajótörésben a Tűzföld szigetei közt eltűnt néma kisfiút kellene felkutatnia. A történet második felében viszont nyoma sincs egyik Winklernek sem, sőt egyáltalán semmilyen történetnek, cselekménynek, egyedi eseménynek, s így időnek sem. Nevükből csupán a kezdőbetű marad, W szigetének leírása pedig egy absztrakt, nyomasztó, egyedi történetek nélküli világot tár elénk, melyben a nyugati civilizáció nemes versengésen, érdemen és teljesítményen alapuló racionalista (liberális és kapitalista) társadalomalkotó értékeit és modelljét a kiszolgáltatottság és kiszámíthatatlanság torzíja el. W szigetén az elnyomás, az alapvető emberi értékektől való megfosztás nem tapasztalati, hanem strukturális: a saját névtől megfosztott atlétákon elkövetett gáztetteket és igazságtalanságokat az elbeszélő nem egyediségükben meséli el, hanem a rendszerből fakadó szükségszerűségként írja le, melyet gondosan megtervezett számítások előznek meg, készítene elő. Az olvasó éppen ezért nem is tudja az egyedi létezését nélkülöző alanyokat sajnálni, lehetetlen az együttérzés, a katarzis.

Az önéletírás modern hagyománya jól ismeri a vallomást a kitalációval, képzelettel és fantáziával vegyítő formákat, az önéletrajzi regény régi és az autofikció új példáit. Perec művét nem is a kettős műfaji meghatározottság, kettős olvasási konvenció, kettős szerzői paktum teszi eredetivé, hanem a kettősségek elhatárolása, szétválasztása. A fikciós szál látványosan zárt elbeszélői formákra, a kalandregény kliséire és a disztópia kronotoposzára épül, mint például a sziget toposza, amely a teret elszigeteli a hétköznapi „valóság” realizmusától, vagy a szigeten berendezett élet ciklikusan ismétlődő ideje, illetve a kalandidő cselekmény- és eseménycentrikussága. Milyen viszonyban áll tehát a saját fiktív voltát látványos jelekkel demonstráló történetsszál a saját személyes, tragikus múlt elmesélésével? A *W* utolsó, XXXVII. fejezetében egy hosszú, David Rousset *L'Univers concentrationnaire*²⁷ című munkájából vett idézet teszi egyértelművé, hogy *W* szigete a náci koncentrációs táborok allegorikus képe,

²⁶ Philippe Lejeune Stendhal *Henry Bruland életéhez* hasonlítja a *W*-t, s „kritikai önéletírásnak” nevezi az autobiográfia-írás azt a változatát, amikor az elbeszélő-szerző nem azért teszi szóvá az emlékezet korlátait, az emlékező elfogultságát, hogy elhárítsa a vállalkozásának sikerét fenyegető problémákat, hanem ezeket a nehézségeket viszi színre. Vö. PHILIPPE LEJEUNE: *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*. Paris, 1991, P.O.L.; különösen 61–138. A „kritikai önéletírás” meghatározása a 74. oldalon található.

²⁷ DAVID ROUSSET: *L'Univers concentrationnaire*. Paris, 1946, Pavois.

ahol vélhetőleg Perec édesanyja is életét vesztette. A szerző élettörténetének és a mű önéletrajzi ambícióinak ismeretében az olvasó számára mindez aligha meglepetés, s valóban, a legtöbb értelmezés a fiktív és az önéletrajzi kapcsolódásainak módjait kutatja, nem pedig annak meglétét. A Perec-kutatás egyik legnagyobb tekintélynek örvendő szerzője, Bernard Magné több szinten is kimutatja az elbeszélés két rétege közötti hasonlóságokat, sőt azonosságokat.²⁸ A strukturális „izotopiát” Magné a váltakozó tematikus cselekményszálak *megszakadásában* és a gyerekkorhoz fűződő megszakadt viszonyban is felismerni véli. Sőt az önéletrajzi elemek kódolt szöveg-szervező elvvé alakulnak, miként az Perec más munkáiban is gyakran előfordul.²⁹ A szakadáson kívül a *hiány* a másik izotopikus összeköttetés fiktív és önéletrajzi fejezetek közt, ennek legnyilvánvalóbb megjelenése az első és a második részt elválasztó üres lap a zárójelek közti három ponttal, majd a fiktív és önéletrajzi fejezetek sorrendjének megváltozása a második részben, a kimaradó önéletrajzi fejezet az első részt záró és a második részt kezdő fiktív fejezetek közt. A fiktív és az önéletrajzi fejezetek egymáshoz kapcsolását számtalan utalás erősíti, ezek lehetnek tematikusak (Gaspard Winkler és Georges Perec is árva, anyjuk neve Cecilia/Cécile); lexikaiak (például Cécilia Winkler hajójának neve anagramma, Perec szülei nevéből összerakva stb.) és szintaktikaiak (fejezetzáró és fejezetnyitó nyelvi fordulatok ismétlődése stb.).

Az autobiográfia-kutatás szakértője, Philippe Lejeune szerint is szoros a kapcsolat a fiktív és az önéletrajzi szál közt.³⁰ Lejeune fiktív történet és önéletrajzi vallomás egymás mellé helyezésének funkcióját vizsgálva e kapcsolásnak a traumatikus, elfojtott emlék megjelenítésében játszott szerepét emeli ki. Lejeune szerint, aki egyszerre tartja Perec művét „kritikai” és „pszichoanalitikus” önéletírásnak, W szigetének gyermekkori fikciója egyfajta fedő emlék, melyet a felnőtt író W című műve igyekszik lebontani, így hozzáférni az eltakart múlthoz, új viszonyt kialakítani hozzá, feltárni és értelmezni a konstruált emlékeket és konstrukcióban lévő szakadásokat.

A könyv önéletrajzi szála rendhagyó, mivel emlékek elmesélése helyett inkább az emlékezés fájdalmas és töredékes történetét, az emlékezetkiesés és a hallgatás lassú megszűnését kapjuk, vagyis az emlékek helyett az emlékezés története kerül az elbeszélés gyújtópontjába. A gyerekkor emlékeinek felidézésére, rekonstruálá-

²⁸ BERNARD MAGNÉ: La textualisation du biographique dans W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec. In *Autobiographie et biographie*. Paris, 1989, Colloque de Heidelberg, Librairie A. G. Nizet. (Textes réunis et présentés par Miraille Calle-Gruber et Arnold Rothe.) 163–184.

²⁹ A mű első része 11 fejezetből, a második 26-ból áll, összegük, 37, pedig 3. hó 7-e, avagy március, épp Perec születésnapja. Az első rész 11 részből áll, összesen 2 rész van, 2/11, azaz február 11. Perec anyjának hivatalos halálozási dátuma a dokumentumokon. A két rész között kimarad egy önéletrajzi fejezet, épp az anyától való elválás kipontozva, elhallgatva (az utazás a szabad zónában, az anya halála).

³⁰ PHILIPPE LEJEUNE, i. m.

sára tett erőfeszítések előtérbe kerülését jelzik az emlékek konstruált, imaginárius, szubjektív valóságát, az emlékezés pózoló, tetszelgő természetét öniróniával leleplező kommentárok. A kritikus távolságtartás igaz az írott és képi dokumentumok – fényképek, képaláírások, fiatal kori feljegyzések – használatára is. Az írás – a hiány általános, Perec teljes életművét átható poétikáját követve – eltakarja az olvasó elől, csakúgy mint a korábban tárgyalt két mű, az emlékek újraalkotását vagy inkább megalkotását lehetővé tevő fényképeket. Ennek egyik kézenfekvő magyarázata hasonló lehet, mint amit Roland Barthes a *Világoskamra* második részében anyjáról télikertjükben készített fotó kapcsán kifejtett: olyan képekről van szó, melyek kívül esnek a jelentés közös, megosztható tartományán, a studium rendjén, melyek jelentősége a bensőséges, banális és esetleges részletekhez kötődik. A fényképleírások (például amikor egy vasárnap délután egy párizsi parkban anyjával közös, már apja halála után készült képükről ír) az élettörténet sémájának kis repedéseit, réseit keresik, ahol behatolhatnak a létezés jelentéktelenségének élő szövetébe, újraalkothatnak valami egykorvoltat, ami azonban az együttélés tragikus rövideje miatt nem rendelkezik a boldog emlékek érzelmi súlyával. Bizonyos értelemben ennek a hiánynak a pótlása Perec egész életművét áthatja (talán nem véletlen a két lipogrammatikus regény címe: *La disparition* és a *Les revenents*),³¹ s írásművészetének tragikus és játékos vetületét egyaránt magyarázza. A játékos oldalon az írás szintaktikai, retorikai kombinatorikák megalkotott, radikálisan fiktív, öntörvényű, realista terhektől mentesített univerzuma helyezkedik el, a tragikusán pedig a traumatikus múltból, a veszteségtudatból, az el nem végzett gyász munkából táplálkozó írás található.

Nem tudom, hogy nincs-e mondanivalóm, de tudom, hogy semmit sem mondok; nem tudom, hogy azért nem mondom-e ki, amit mondani szeretnék, mert kimondhatatlan (a kimondhatatlan nem rejtőzködik ott a szövegben, de kimondásának vágya indítja el az írást), de tudom, hogy amit mondok, fakó és semleges, a megsemmisülés megsemmisítő bizonyossága (49).

...nem azért írok, hogy kimondjam, semmit se fogok mondani, nem azért írok, hogy kimondjam, nincs mit mondanom. Írok: azért írok, mert együtt éltünk, mert közülük való voltam, árny az árnyaik közt, test a testük közelében; azért írok, mert kitörölhetetlen nyomot hagytak bennem, s ennek az írás a jele: az írással meghal az emlékü; az írás az ő haláluk emléke és az én életem bizonyossága (49).

Ez a veszteségtudat, a hallgatás, a kimondatlanság és a kimondhatatlanság az elhallgatott, tabusított eredethez, származáshoz, a zsidósághoz kapcsolódik. Perec egy későbbi írásában, amely Ellis Islandről, a bevándorlók szigetéről szól, emblematikus módon helyezte ezt a hiányt, az eltűnést, a szakadást önazonossága s egyben művésze tengelypontjába:

³¹ A „e” betűk nélkül írt regény címének magyar jelentése „eltűnés”, de „elhunyni” értelemben is használatos, míg a csupa „e” magánhangzóval írt „revenents” „visszajárók”-at jelent.

...amik számomra itt találhatóak, azok egyáltalán nem fogódzók, a gyökerek vagy a nyomok, ellenkezőleg: valami alaktalan az elmondhatóság határán, valami, amit lezárásnak vagy szakadásnak neveznék, vagy hasadásnak, és ami számomra nagyon mélyen és nagyon homályosan zsidóságom tényéhez kötődik.³²

Ez az értelmezés az egész életműre kiterjeszti a fiktív és önéletrajzi írás egymást átható, kölcsönösen feltételező és ösztönző jelenlétét. A *W* egyetlen szövegbe tömöríti, *mise en abyme*-ként tükrözi az egész életművet átható írásstratégiát: zárt, látványosan önkényes, a szöveggént létezést a világszerűség feltételének tekintő fikció, mely stabilitásával egyensúlyt ad egy ebbe a világba kódolt, hiányként megtapasztalt létformának, melyet talán az árvaság képzeje fejez ki a legjobban. Perec *W vagy a gyermekkor emlékezete* című könyve történelem és fikció, tény, dokumentumok, illetve narratív-poétikai forma összekapcsolásának kérdését kollektív-közösségi cselekedet helyett személyes-egzisztenciális cselekvésként fogalmazza újra, s teszi műalkotó elvvé.

³² GEORGES PEREC: *Ellis Island*. Ford. Kádár Krisztina. Budapest, 2009, Múlt és Jövő Kiadó. 51–52.

NAGY BEÁTA

A TUDATFOLYAMREGÉNY VÁLTOZATAI

Virginia Woolfnál és Cholnoky Lászlónál

A XX. század elején a tudatfolyam prózai kidolgozása újszerű értelemalkotást megszólaltató nyelvet hoz létre, és egyben a regény műfajának átalakulását eredményezi. Ezt az új látásmódot a történet helyett elsősorban a körülmények szemlélése, a karakterek lélektana foglalkoztatja. Ortega a modern regény alapvető sajátosságát éppen ebben látja: „A regényszerűség lényege nem abban rejlik, ami történik, hanem épp abban, ami nem történés; az alakok itt-létükben, az összességük adta hangulatban, az atmoszférában.”¹ Az efféle írásművekben feltáruló hangulati létmódhoz erősen kötődik a gondolatfolyam elbeszélésére törekvő regénytípus. A tudatfolyamregény olyan diszkurzust dolgoz ki, amely poétikailag új módon tárja föl a tudat filozófiájából vagy pszichológiájából hiányzó leíró nyelvet.

E jelenség egyik sajátos megvalósulását a Virginia Woolf-i modern regény hagyománya képviseli.² Woolf regényeinek elbeszélőtechnikája és a regénykarakterek által megteremtett tudatfolyam-koncepció, valamint a mindezt megszólaltató kifejezőnyelv új világlátást teremt. Ugyanakkor az író a regényírás folyamatára is reflektál. Ez a vonás lényegbevágó Virginia Woolf prózapoétikájában. Nemcsak a narráció, hanem az írásaktus reflexivitása is sajátos ontológiai/pszichológiai szemlélettel és terminológiával egészül ki, amely a gondolat hirtelen, gyors és váltakozó áramlását kifejezni kívánó prózanyelvet lételméleti összefüggésekre terjeszti ki. A jelenlét és a jelen nem lét, illetve az emlékezet rétegzettségére utaló feljegyzései³ poétikai funkcióvá, alkotói eljárás móddá, az írásaktus lényegévé válnak.

A műfaj más jellegű beszédmódját képviselik Cholnoky László kisregényei a kora modern magyar kontextusban. Prózaműveiben a tudatfolyam elbeszélése inkább az álomszerű jelenségekhez és a figurák önkívületi állapotának, képzeteinek – szecesz-

¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Gondolatok a regényről*. Ford. Puskás Lajos. Budapest, 1993, Hatágú Síp Alapítvány. 38.

² SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A nyelvhasználat megújításának hagyománya a modern regényírásban. In *Irodalmi kánonok*. Debrecen, 1998, Csokonai Kiadó. 93–125.

³ VIRGINIA WOOLF: *Moment of Being*. 1985, Harcourt, Brace & Company, A Harvest Book.

sziós, túlstilizált – leírásaihoz kötődik, amelyek meghatározzák a minimális (külső) cselekmény eseménysorait. A történeten belüli realitás határainak szétesését megfogalmazó prózanyelv nem megszokott módon tárja föl az önkívületben lévő karakterek gondolatvilágát. Cholnoky művei a „tudatra összpontosító ábrázolás” extrém eseteit viszik színre, és a tudathasadásos karaktereket szélsőséges képzetalkotásaik, nem pedig a külső körülmények vezetnek az öngyilkosságig.⁴

Már ebből is kitűnik az egyik éles ellentét a két regénytípus között: míg a woolfi elbeszélés a mindennapi helyzetek feltárására törekszik, addig a Cholnoky-féle regényszereplő éppen hogy a romantikus képzelőerő működésmódjának megfelelően alkotja meg a történeten belüli realitástól elrugaszkodott szereplők hétköznapi világát. Bár a két szerző írásműveinek összevetése szokatlannak tűnhet, és bár elbeszéléseik nagyon különböző hangulatú szövegvilágot teremtenek, mégis izgalmas kérdést jelent az, hogy a tudatfolyam *milyen módon* válik szövegszervező elemmé (vagyis hogyan nyelviessül) az egyes szövegek vonatkozásában, s hogy milyen eltéréseket, illetve hasonlóságokat mutat majdnem ugyanannak a jelenségnek a kutatása Woolfnál és Cholnokynál. Ily módon pedig a műfaj problematikáját sem hagyják érintetlenül: mindkét regénytípus erősen líraivá válik a XIX. század végi prózanyelvhez képest. Virginia Woolf *To the Lighthouse* (*A világítótorony*) című művét például „elégiának” nevezte.⁵ A Cholnoky-szakirodalom is fontosnak tartja a líraiság előtérbe kerülését a prózaművek értékelésénél.⁶ A tudatáram regénybeli kifejeződése természetesen a regénynyelv lirizálódásának folyamatába illeszthető ugyan, de a próza líraivá válása önmagában még nem határozza meg a tudatfolyamregény lényegi karakterét. Regénypoétikai szempontból sokkal inkább kötődik a belső monológ prózanyelvi eljárásához.

Vigotszkij nyomán tudjuk, hogy a belső beszéd pszichológiai természeténél fogva a beszédtevékenység sajátos formája. „Néma, hangtalan beszéd”, mely sajátos mondatant és – az írott beszéd jellegétől eltérően – lerövidített beszédformát alakít ki.⁷ Mivel a belső beszéd során nincs szükség a külső körülmények szemléltetésére, hiszen saját szituációnk mindig világos előttünk, ezért a belső beszéd mondatának alanya és a beszédhelyzetet definiáló viszonyítási rend a tudatban marad, s az állítmányok kerülnek előtérbe. Más szóval: a belső beszéd igékbe sűrít, redukál és tömő-

⁴ KESZTHELYI GYÖRGY: A formabontó és az újító Cholnoky László. *Vár Ucca Tizenhét*, 1997/3, 89–97.

⁵ Idézi Bécsy Ágnes a regény egyik kiadásának utószavában. Lásd BÉCSY ÁGNES: Utószó. In VIRGINIA WOOLF: *Mrs. Dalloway, A világítótorony, Hullámok*. Budapest, 1987, Európa Könyvkiadó. (713–737) 733.

⁶ MAJOR ANITA: „Egy vergődő lélek” A személyiségfelbomlás Cholnoky László prózájában. *Vár Ucca Tizenhét*, 1997/3, 166–184.

⁷ LEV SZEMJONOVICS VIGOTSKIJ: A gondolat és a szó. In *Gondolkodás és beszéd*. Ford. dr. Tóth Tiborné. Budapest, 1971, Akadémiai Kiadó. (325–397) 345.

rít. A tudatáram pszichológiája a regényben azonban a prózanyelvi működésmod-
nak megfelelően a belső beszéd megjelenítésének írásnyelvi aktusához tartozik. Az
írás aktusának pedig szüksége van a sűrített tudattartam részletes verbális kifejté-
sére. Ekkor a mondattani tagoltság maximális kiterjesztése is lehetséges. A reflex-
szerű, öntudatlan benyomások és a gondolatok írásnyelvi összekötése a szavak olyan
áramlását idézi elő, amelyet az élőszó diszkurzusa sohasem hozhat létre. Így válnak
Virginia Woolf regényeiben a gondolatmenetek egyszerre végtelenné és egyszerre
alanytalanná. A következőkben a tudatfolyam-technika ezen narratív eljárásnak jel-
legzetességét egy regényrészlet elemzésén keresztül mutatom fel.

Egy hosszabb passzus következik a *To the Lighthouse* (1927) című regényből.
A történet első (*The Window*) és a harmadik (*The Lighthouse*) fejezete mindössze
egy-egy napot foglal magában, és tíz év telik el a két nap eseményei között. A máso-
dik rész ennek a tíz évnek a pusztulását írja le (a *Time Passes* című részben). A cse-
lekményt azonban nehéz összefoglalni: a Ramsay család tagjai és a ház vendégei a
világítótornyhoz készülnek, ezért Mrs. Ramsay harisnyát köt a toronyőr fiának, és
ehhez saját fiáról, Jamesről veszi le a méretet; mindeközben persze a ház lakói is el
vannak foglalva saját tevékenységeikkel. A kirándulás azonban csak tíz év elteltével
teljesül, az anya halála után. A minimális cselekmény a közbeékelte szereplői tudat-
leírások, a belső beszédek megjelenítésének kontextusában szétfűződik, és mind-
össze egy-egy zárójeles közlés utal a megváltozott szituációra. Ahogy Bécsy Ágnes
rámutat: „a mű három része mint egy költemény egységei kapcsolódnak össze, a
pillanattá örökülő idő eseményeiből szimbolikus történet alakul.”⁸ Ennek a szimbo-
likus történetnek a középpontjában áll a világítótorony prózanyelvi kiterjesztése és
kibontása. A következő jelenet a regény fő karakterének diszpozíciójához kötődik:

(she accomplished here something dexterous with her needles) [...] Losing personality,
one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of
triumph over life when things came together in this peace, this rest, this eternity; and paus-
ing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, the
last of the three, which was her stroke, for watching them in this mood always at this hour
one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this
thing, the long steady stroke, was her stroke. Often she found herself sitting and looking,
sitting and looking, with her work in her hands until she became the thing she looked
at – that light for example. And it would lift up on it some little phrase or other which had
been lying in her mind like that – ‘Children don’t forget, children don’t forget’ – which she
would repeat and begin adding to it, It will end, It will end, she said. [...] Who had said it?
not she; she had been trapped into saying something she did not mean. She looked up over
her knitting and met the third stroke and it seemed to her like her own eyes meeting her
own eyes [...] It was odd, she thought, how if one was alone, one leant to things, inanimate
things; trees, streams, flowers; felt they expressed one; felt they became one; felt they knew

⁸ Uo.

one, in a sense were one; [...] She knitted with firm composure, slightly pursing her lips and, without being aware of it, so stiffened and composed the lines of her face in a habit of sternness that when her husband passed, though he was chuckling at the thought that Hume, the philosopher, grown enormously fat, had stuck in a bog, he could not help noting, as he passed, the sternness at the heart of her beauty.⁹

Jól láthatóan Mrs. Ramsay feloldódik szemlélése tárgyában. Az önmaga eszmélésében („sitting and looking”) a jelenlét nyelvi előállításra különös módon megy végbe. A töredékes regényrészletben kiemelkedik a harisnyakötés automatikus, gépies, jelentéktelenné tünő cselekvése, amely képzetsorokot indít el, ezáltal megszakítva a történet jelen idejét:¹⁰ „She looked up over her knitting”, „she accomplished here something dexterous with her needles” (53). A Woolf írásmódjából kibomló pszichológiában persze a William James-i pragmatizmus jegyei ismerhetők fel, amely az ember testi, szenzitív, cselekvő vonatkozásában ragadja meg a tudatot.¹¹ A pszichológiai megfigyelésnél azonban többről van szó: a cselekvés közben akaratlanul felszínre törő gondolatfoszlányok alkotják és alakítják a regénynyelvet. A regény egyes fejezetei folyamatosan visszatérnek a kötés mozdulatsorához, és tematizálják azt: „She knitted with firm composure” (54). „Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself” (52). „She stopped knitting; she held the long reddish-brown stocking dangling in her hands a moment. She saw the light again” (54). A felmerülő gondolatok összefüggésének helyét átveszi a kötés során egymásba fonódó hurkok és láncszemek összefűzése; az elbeszélőaktusnak a kötés verbalizálásával sikerül összekapcsolnia a gondolatmeneteket. A kötés mozdulataival párhuzamosan Mrs. Ramsay öntudatlanul még ki is mondja a gondolataiban felmerülő szavakat. Így a gondolkodás és a belső beszéd, illetve a kötés motorikus mozdulatsora egyetlen szemantikai egységgé kapcsolódik össze, ezáltal teremtve meg a regény specifikus költői nyelvét.

Lényegbevágó, hogy a kötés során felidézett emlékek Mrs. Ramsay belső beszédében nem úgy jutnak szóhoz, hogy „én, Mrs. Ramsay arra gondolok, hogy a gyermek-kornak, az ifúságnak vagy az életnek vége lesz”, hanem csak úgy, hogy „vége lesz” („It will end”). Vigotszkij felől nézve a woolfi tudatfolyamregény esetében olyan jelenséggel állunk szemben, amely egyszerre igyekszik egységbe rendezni a gondo-

⁹ VIRGINIA WOOLF: *To The Lighthouse*. Oxford, 2006, Oxford University Press. 53–54. (A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom a főszövegben.)

¹⁰ Erich Auerbach hívja fel a figyelmet Mrs. Ramsay harisnyakötési foglalatosságának hosszú jelenetére, és ennek nyomán értelmezi a közbeékelte tudatáramok pozícióját, jellegzetességeit. ERICH AUERBACH: A barna harisnya. In *Mimézis*. Budapest, 1985, Gondolat Könyvkiadó. (514–542) 530.

¹¹ Vö.: „creature can know what he is going to do only after he has done it”. JAMES WILLIAM: What the Will Effects. *Scribner's Magazine*, 1888, 3/2, (240–250) 241.

lat legkisebb és legkiterjesztettebb formáját. A belső beszéd minimálisra sűrített tartalma a részletes diszkurzív kiterjesztésbe fordul át a regényben, s csak az alanyt nem nevezi meg. (Az írásnyelv, az írott beszéd ugyanis a legrészletesebben igyekszik megfogalmazni mindazt, amely a belső beszédben – lényegiségének megfelelően – a legtömörebb formában van jelen: „It will end”.) A szóban forgó regényben kialakított szereplői szólami esetében is éppen ez történik.

Sőt, a regényszöveg egészének szintjén is felfedezhető a tömörítés és részletezés aszimmetrikus művelete. A világítótorony, illetve annak Mrs. Ramsay-re vetődő fénysugara („the stroke of the Lighthouse”) ugyanis nemcsak az írás jelévé válik, hanem Mrs. Ramsay „alakmásvá”, tudatfolyamának indexjelévé. A történet fő karakterének azonosulása a világítótoronyral nem is mehet végbe másként, mint saját tudatfolyamának diszkurzív megjelenítésével. Vagyis a világítótorony építészeti és fényjelfunkciója átalakul akkor, amikor az elbeszélésaktusban a meg nem valósult kirándulás emlékjelévé transzformálódik. Majd ez az emlékjelfunkció is átformálódik, amikor (nem az épület, hanem az azt megnevező) *lighthouse* szó a nyelvi alkotás egészének írásjelévé avatódik a regény (mint írásmű) címében. A világítótorony tárgyi mivoltában egy egész múlt összesűrített jele lesz. Szóként pedig e múlt emlékezetének belső beszédbeli kifejezése. A regény arról szól, hogy ez a tárgyi szimbólum és a hozzákapcsolódó belső beszéd szava hogyan bontható ki egy egész életről szóló gondolatfolyammá.

A woolfi elbeszélés sajátossága tehát, hogy nem jelzi a belső megnyilatkozás alanyát, melyre a szöveg még reflektál is: „who said it? not she” (53). Ennek további jellegzetessége, hogy a szereplők tudati benyomásai minden átmenet nélkül közvetítődnek. Auerbach a sokszemélyű tudatábrázolásban látja a woolfi modern regény eljárás-módjának lényegét. A fent idézett szövegrészletben is mindössze a „she thought” kifejezés jelzi a megváltozott alanyiságot, de a mondat folytonosságát nem állítja meg.

Virginia Woolf a XX. századi új regénytípussal kapcsolatban azt fogalmazza meg, hogy „az anyag, mely szépprózába kívánczik, kissé már más, mint amihez a hagyományok hozzászoktak”.¹² Az anyag ugyanis már nem a nagy életeseményekhez kötődik, hanem az öntudatlan gondolatfoszlányokhoz, melyek a leghétköznapibb, automatikus, de mégis jelentéssel telített cselekvések közben törnek elő a tudatban. És ebben tárul fel az az újszerűség, amely felváltja a romantikus, a realista és a naturalista regényhagyomány eltérő, de párhuzamosan működő kifejezés- és létértelmezésmódjait.

Cholnoky László elbeszélései „még” a romantikus képzelőerő működéséhez kötődnek, noha „már” a tudatfolyam-elbeszéléshez hasonló újszerű törekvés mutatkozik meg kisregényeiben. A jelentéktelennek tűnő cselekvés ebben az esetben más értelemben válik hétköznapivá: az írásművek nem egy családi közösség

¹² VIRGINIA WOOLF: A modern próza. In *A pille halála*. Ford. Vajda Tünde. Budapest, 1980, Európa Könyvkiadó. (480–491) 485.

életét vagy egy mindennapinak nevezhető cselekvést konfigurálnak a szövegekben, hanem a tehetetlenség attitűdjét, a lecsúszott, részeg csavargó tévképzeteit emelik a diszkurzus rendjébe. Cholnoky regényszereplői csavargó, kószáló, semmittevő karakterek, antihősök, s az önkívületi állapot zavarait produkálják. A tudat zavarai pedig másfajta világtapasztalást jelenítenek meg, miközben az észlelés módja átalakul, és egy más jellegű (kizökkent) létmód jön létre. Egy olyan jelenlét-tapasztalat bontakozik ki a Cholnoky-regényszereplők megalkotásában, amely önazonoságát sem képes megragadni. S szemben a woolfi modern regény sokszemélyű tudatábrázolásával, Cholnoky kisregényeiben jellemzően csak egy szereplő tudatállapotának szokatlansága tárul fel.¹³

A *Bertalan éjszakája* című mű 1916-ban jelent meg, 11 évvel a *To the Lighthouse* előtt. A külső történés ebben az esetben is nehezen foglalható össze, mert a kisregény cselekménytelensége a tudatban zajló és a történet valóságától elszakadt eseményekhez kötődik: Bertalan, az iszákos csavargó egy kocsmai kártyázás alkalmával Miroár Jakab elnevezésű – tükörlapként is funkcionáló – pénzérméjének és Kohaninszky barátjának köszönhetően jelentős pénzösszeghez jut. Az önképével küzdő Bertalan azonban továbbra sem képes felhagyni kocsmai időtöltéseivel, bár elhatározza, hogy a pénzből jobb életet kezd. Zavaros történetei identitásának válságából erednek, s így születik meg képzeletében saját önképeként Caracalla császár, valamint az *aqua lustralis* keresésének történetszála. A nap végére, amikor Bertalan úgy dönt, hogy levelet ír barátjának, a totális kizökkentség állapotába kerül. Ezt a totális önkívületet a prózanyelv a belső beszéd és az írás aktusának különleges összekapcsolásával szemlélteti. A Kohaninszkyhez írt levélből töredékesen idézek:

Papírt, ceruzát kért, és írni kezdett.

– Kedves, öreg barátom, orrvakaró Kohaninszky!

Én most itt egyedül, elhagyatva ülök, egy kissé be vagyok rúgva, és ilyenkor nem szeretek önmagammal beszélgetni, vagyis nem szeretek nagyon okos emberekkel beszélni, mert alulmaradok. Ezért most veled beszélek, aki buta vagy. [...] miattad, az irányodban való szeretetem miatt eltűröm, elszenvedem, hogy az *aqua lustralis* aranytisztá folyama, amit egész életemben kerestem, elzúgjon itt mellettem, és már közelítenem se legyen szabad hozzá. [...] most megint kezdek a visszacsinálást. Aminthogy az én eddigi életem szakadatlan rekonstrukció volt mindeddig: ha leittam magamat, ha valami bolondot mondtam vagy tettem, pedig mindezt igen gyakran megtettem, mindig rekonstruálnom kellett

¹³ Varga Kálmánt idézve mondható, hogy „a magyar prózairodalomban Cholnoky előtt senki sem ábrázolta ilyen hitelesen, magával ragadó módon, »drámaian« és totálisan a felbomló személyiség közérzetét, félelmeit, szorongásait, düheit, tétovaságait, nekirugaszkodásait, tudatzavarait, téveszméit, büntudatát, istent cibáló perlekedéseit, ellágyulásait, belső monológjait, alkohalmámorát, mániákus tisztaságvágyát, látomásait, egymásba folyó és összemosódó érzelmi-tudati állapotait”. Lásd VARGA KÁLMÁN: Egyéniség, szerep, determinizmus. In *Álom, szecesszió, valóság*. Budapest, 1973, Magvető Könyvkiadó. (192–216) 207.

magamat. Most is rekonstruálódok, mindig és mindig, közben a szép, fényes, fekete hajam kihullik, ami marad, megöszül, az emberek elhagynak, és én szép lassan bele rekonstruálom magamat a sírba, és ott aztán megszűnik ez a tudományom, ha a sírbolti férgek már lerágták rólam ezt a kevés húst is. És egyébként is minden tudományom fogy, kopik, most is lám, már nem tudom összegezni magamban a volt és még rám váró szépségeket. [...] Jöjj, kedves Kohaninszky, itt küldöm a pénzedet!

Bertalan a Városliget egyik padján tért magához. Arra sem tudott visszaemlékezni, hogy mi történt a pénzével. Közönyösen, unottan keresgált a zsebében. A gyűrt bankók közt szennyes papírlapot talált, amelyre ceruzával ennyi volt írva:

– Kedves, öreg barátom...

Ez volt a Kohaninszkyhoz írt levél.¹⁴

Úgy tűnik tehát, hogy Bertalan kizökkenett állapota különös elbeszélői eljárásban fejeződik ki: az írás aktusa válik a tévképzet kiindulópontjává. A hosszú gondolatfolyamat tartalmazó levél azonban voltaképpen nem jön létre. Az elbeszélésaktus részeként, a tudatfolyamat egységbe rendezve mégis megíródik. Bertalan tévképzete (vagyis a levélírás aktusa) így válik belső beszédének regénynyelvi megnyilatkozásává, közvetítőjévé. Jól látható mindez abból is, ahogy Bertalan beszédként tematizálja a képzelt írásaktust, „önmagammal beszélgetni”, vagyis dialogikus beszédet feltételez az írásnak hitt folyamat közben. A regényszereplő szemszögéből megközelítve Dorrieth Cohn ezt a fikciós eljárást nevezi a figurák „áttetsző tudatának”, mely az egyetlen lehetséges narrációs útja annak, hogy „egy, a beszélőtől különböző személy kimondatlan gondolatai, érzései, percepciói” kifejeződhessenek.¹⁵ Az elmaradt levél azonban nemcsak azt demonstrálja, hogy Bertalan képtelen a cselekvésre, hanem ennek nyelvi aspektusát is felmutatja, amikor az írás cselekvését sem képes végrehajtani. A regényszöveg a hat lapon keresztül tartó „belső levélben” a legösszefüggéstelenebb, legvalószerűtlenebb képzeteket társítja és részletezi. Ezáltal pedig Bertalan alapdispozíciója rajzolódik ki: a folytonos múltrekonstrukció vágya és a tehetetlenség. Vagyis egy olyan „jelenlétmód”, amely a legkevésbé sincs jelen.

A belső beszéd – a woolfi sűrített beszéd megjelenítéséhez képest – egy más jellegű megvalósítását mutatja fel a Cholnoky-idézet. A lerövidített beszédforma helyett egy hosszú, sokszor összefüggéstelen, szaggatott, töredékes gondolatmenet fejeződik ki Bertalan meg nem írt, „belső levelében”. Lényegbevágó, amit Vigotszkij a belső (vagyis a „magamnak szánt”) és a külső (vagyis „másokhoz szánt”) beszéd közötti

¹⁴ CHOLNOKY LÁSZLÓ: Bertalan éjszakája. In *Piroska*. Budapest, 1971, Szépirodalmi Könyvkiadó. 425–473. (A továbbiakban ennek a kiadásnak az oldalszámaira hivatkozom a főszövegben.)

¹⁵ DORRIETH COHN: Áttetsző tudatok. A tudatfolyamatok ábrázolásának narratív módozatai a szépirodalomban. In *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta, ford. Gács Anna. Pécs, 1996, Jelenkor–JTPE. (81–103) 86–87.

különbségről megállapít. Míg ez utóbbi a „gondolat szóvá alakulásának folyamataként” írható le, addig az előbbi ennek fordítottjaként működik: „a beszéd gondolatává váló átlégiesedésének folyamata” megy végbe.¹⁶ Mivel a levélforma pedig mindig egy címzettet feltételez, ezért Bertalan Kohaninszkynek szánt levele a külső beszéd jegyeit is magában foglalja, noha ebben az esetben a levél tartalma (a beszéd tárgya) a tudatban marad. Így az írott beszéd sajátossága – maximális kifejtettsége – csak részlegesen teljesül.

A belső monológ kétféle megjelenítése mutatkozik meg a két szerző idézett szövegrészletében, mely a tudatfolyamregény sajátos nyelvi eljárásának nevezhető. Noha jól láthatóan eltérő módon valósul meg a belső beszéd nyelviesülése, a tudatfolyam megnyilatkozásaként mégis számos olyan kérdéskört hív elő, amelynek karaktere megegyezik. A saját benső tér nyelvi megtapasztalásához erősen kötődik a jelenlét problematikája és annak időbelisége, valamint hangulati aspektusa. A *To the Lighthouse* második nagy fejezetétől ugyanis az elbeszélés nyelve úgy teremti meg Mrs. Ramsay figuráját, hogy ő voltaképpen már nincs is jelen. Sőt, Mrs. Ramsay hiánya/halála készteti a többi szereplő gondolatfolyamának elbeszélését. Az első nagy egységben Mrs. Ramsay tényleges szereplőként vesz részt a történetben, vagyis a cselekmény az ő jelenléte, az elbeszélő diskurzus pedig az ő tudatfolyamának leírása köré szerveződik. Mrs. Ramsay félelme az elmúlástól affektív magatartást testesít meg, azt az intenzív jelenlét-tapasztalatot, amely a mulandóság felismerése során keletkezik. A harmadik fejezetben azonban már csak „láthatatlan jelenlétként”,¹⁷ a család és a barátok különböző gondolatfolyamából vagy éppen a regénnyel párhuzamosan keletkező festmény képében teremődik meg az asszony. Mondhatjuk, hogy a regény metaforikus és szövegszervező elemévé válik: a Mrs. Ramsayról szóló gondolatok teremtik meg a figurát, és hiánya hívja elő magát a karaktert.

Bertalan esetében saját jelenlétének előállítása okozza a legnagyobb problémát: azon túl, hogy különböző korok eseményeihez (bibliai, vallásos narratívához) vagy más személyhez (a római Caracalla császárhoz) köti identitását, jelen idejű pozícióját is elvételi. A múlt „visszacsinálásának” törekvése sajátos mozzanatként tűnik fel Bertalan kizökkenő világtapasztalatában: folyton arra törekszik, hogy a múltban elhibázott tetteit valamilyen módon „rekonstruálja”, vagyis jóvátegye. Az elbeszélés sajátossága, hogy sohasem tudhatjuk meg, melyek is ezek a hibák. Ebből adódóan a jövő felől eltervezett cselekedeteknek a csúsztatását sikerül csak elérnie, de a múltbeli hibák jóvátétele elmarad. Így azonban az időben létező szubjektum egy kizökkenő jelen időt képes csak érzékelni, amelyet önmagában a *visszacsinálás* és

¹⁶ LEV SZEMJONOVICS VIGOTSZKIJ: *A gondolat és a szó*. 347.

¹⁷ Virginia Woolf önéletrajzi írásából tudjuk, hogy a múltbeli státust felszámolva „láthatatlan jelenlétként” („invisible presence”) tartja számon a múlthoz tartozó, a múltat képviselő alakokat. VIRGINIA WOOLF: *A Sketch of the Past*. In *Moments of Being*.

a *rekonstruálódás* szóban tud megragadni. S mivel Bertalan a fikción belüli világtól teljesen elrugaskodott eseményekről képzelődik (*aqua lustralis* megtalálása), ezért egy fiktív időkép bontakozik ki. A „visszacsinálás” – vagyis a jelen idejű léthelyzetből a múltbeli cselekedetek helyreállításának tette – elmarad, Bertalan a tényleges cselekvésig sosem jut el, benne ragad a cselekvés ígéretének, elhatározásának gesztusában, a részeg álmodozásban, s így szüntelenül visszacsúszik a tétlenségbe.

Az időtudat kizökkenése és tágabb értelemben az idő problematikája a modern regény vonatkozásában alapvető fontosságú. A *To the Lighthouse*-ban (és szinte minden Woolf-regényben) nemcsak a regényszöveg tartalmi szintjét érinti ez a problémakör, hanem a tudatfolyamregény esztétikájának egyik legmeghatározóbb sajátosságaként jelenik meg. Amit Paul Ricœur a *Mrs. Dalloway* című Woolf-regény interpretációjában a fiktív időtapasztalattal kapcsolatban megállapít, az a *To the Lighthouse*-ban is érvényes: a tudatfolyamregény narratív eljárásának és időstruktúrájának sajátossága abban rejlik, hogy az egyik szereplő tudatfolyamából lép át a másikba úgy, hogy a szereplők egy térben helyezkednek el, és ugyanazon körülmények részeseiként mégis eltérő gondolatfolyamokat beszélnek el – más-más időtapasztalatot kialakítva. Ezek a gondolatmenetek húzzák vissza és egyben lendítik is előre az elbeszélés idejét a regényben:

A néma gondolatok – vagy, ami lényegében ugyanaz, a belső monológok – e hosszú szekvenciái nem pusztán az időben való visszalépés jelei, melyek paradox módon a késleltetéssel éppenséggel előreviszik az elbeszélt időt, hanem belülről vájják ki a gondolat-esemény pillanatát, belülről terjesztik ki az elbeszélt idő pillanatait, oly módon, hogy az elbeszélés totális időbeli kiterjesztése, viszonylagos rövidsége ellenére, egy – az elbeszélésben benne foglalt – végtelenség gazdagságának benyomását kelti.¹⁸

Vagyis a kronológiai idő (például a Big Ben jelzései a *Mrs. Dalloway*-ben) és a szereplők belső időtapasztalatának (emlékezés) különbségén túl a – néha összefüggéstelen – tudatfolyamváltásokban létrejövő idő kiterjesztése alkotja a fiktív időtapasztalatot, mely aztán az olvasás során, a befogadás alkalmával válik teljesen megragadhatóvá, értelmezhetővé (a *To the Lighthouse*-ban egyaránt).

Nem véletlen az sem, hogy a szakirodalom az impresszionista festészetből ismert technika analógiájára képzei el a tudatfolyam prózanyelvi eljárás módját.¹⁹ A pillanat megragadása, pontosabban a megörökítésre való törekvés többféleképpen megy végbe a regényben: Lily Briscoe – regénnyel párhuzamosan keletkező – festménye mint a megörzés időbeli formája a pillanatban igyekszik megragadni Mrs. Ramsay

¹⁸ PAUL RICŌUR: A fiktív időtapasztalat. In *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*. Vál., szerk. és ford. Szávai Dorottya. Budapest, 2007, Kijarat Kiadó. (264–309) 268.

¹⁹ MOISE GABRIELLA: Test-terek a világitótoronyban. Architekturalitás és vizualitás jelentésképző összjátékáról Virginia Woolf *A világitótorony* című regényében. *Debreceni Disputa*, 2009. október, VII/10, 58–62.

alakját. Egy festmény születése is megiródik tehát a regény születésében, ráadásul a kép és a szöveg a regény utolsó bekezdésében egyszerre fejeződik be. A vizualitás ezen narratíváját az impresszionista festészet technikájához hasonlított lirizált elbeszélői szólam a pillanatnyi benyomásokat, az erős érzéki tapasztalatot, a jelenlét intenzitását fejezi ki.²⁰ A pillanat esztétikájának²¹ nevezett regénytípus egy jellegzetes metaforát választ ennek szemléltetésére. Virginia Woolf írásművében az idő múlásának és az emberi lét időbeliségének metaforája a tenger hullámmozgása lesz.²² Mrs. Ramsay félelme az elmúlástól a világítótoronyhoz csapódó hullámok morajlásában érhető tetten. Bécsy Ágnes pedig úgy foglalja össze Mrs. Ramsay tengerhez és a hullámokhoz való viszonyát, mintha számára a tenger „a tudatost és emberit legyőző természeti törvény” lenne, a hullám pedig „az élet és halál harmóniájaként” jelenik meg Mrs. Ramsay tevékenységének és dinamikájának metaforájaként.²³

Bertalan esetében a történet a láthatatlan (ugyanakkor természetesen nyomot hagyó) időt szintén az áttetsző víz metaforikus jelentésvilágához köti. A róla szóló elbeszélés komolyan veszi a tudatfolyam folyamjellegét, s az események „lefolyásának” narratív kibontása során több szinten is realizálja a folyásmetaforákat. A szöveg nyelvi terében a vízmetafora konnotációs kifejezései a „dolgoz folyásaként” – vagyis az elmúlás megfelelőjeként – közvetítődnek: „a kellemes dolgok sem folynak le soha úgy, amint őket az ember előre elgondolja” (459). A víz regénybeli szerepe azonban többszörösen is az idő képzetéhez tartozik: nemcsak konnotációs kifejezéseivel jelöli az idő múlta vonatkozását, hanem ezzel párhuzamosan a jövő folyton vágyott és egyben elérhetetlen képzetét is magában foglalja. Az *aqua lustralis* állandó keresése ugyanis nemcsak a bibliai narratíva múlta hivatkozó hagyománya okán mutat fel időbeli összefüggést, hanem a személyes történetben Bertalan mindig áhított jövőképeinek szimbólumává is válik: „Fontosabb, színesebb perceiben látni vélte néha az aqua lustralist, a tiszta élet csodás vizét, és vágyó gyönyörrel vegyítette álmai közé az eljövendő pillanatot” (428). A történet Bertalan tudathasadásával és öngyilkosságával ér véget. Az öngyilkossági jelenet a vízmetafora teljes kibontását viszi színre. Bertalan ugyanis a történet végén a Dunába fulladva követi el az öngyilkosságot:

²⁰ Uo.

²¹ MARTIN HÄGGLUND: Trauma: Woolf. In *Dying for Time: Proust, Woolf, Nabokov*. Cambridge, Massachusetts – London, England, 2012, Harvard University Press. 56–79.

²² Lily Briscoe gondolatfolyamában például a hullámmetafora az emberi életszakaszok váltakozásaként fejeződik ki: „And, what was even more exciting, she felt, too, as she saw Mr Ramsay bearing down and retreating, and Mrs Ramsay sitting with James in the window and the cloud moving and the tree bending, how life, from being made up of little separate incidents which one lived one by one, became curled and whole like a wave which bore one up and threw one down with it, there, with a dash on the beach” (41).

²³ BÉCSY ÁGNES: *Virginia Woolf világa*. Budapest, 1980, Európa Könyvkiadó. 157–158.

Látta, hogy a házak mögül előcsillanik a Duna halványszürke tükre. Ott jártak a fövényes parton; Bertalan térdig süppedt az iszapba. [...] Kohaninszky hirtelen elengedte Bertalant, és lebukott a víz alá. A nedves iszap kicsúszott Bertalan lába alól, és ő már szállt is fel az ibolyakék csillagpár felé (471).

Az önkívület kizökkent ideje, illetve az örült tudat áramlásának megállíthatatlan folyama a Duna vizének sodrásával metaforikus összefüggésében tünteti fel azonoságát. Az áttetsző víz és a láthatatlan idő megfeleltetése a szöveg egészére kiterjeszti jelentés-összefüggését (kidolgozva a víz biblikus jelképrendszerét is).

A tudatfolyam prózanyelvi kidolgozása jól láthatóan két eltérő módon valósul meg a választott írásművekben, de a tudatfolyamregény fontos és lényegbevágó karakterét világítják meg a belső beszéd (néma gondolat, belső monológ) jelensége mentén. Míg a modern regény prózanyelvének középpontjában – Woolfnál – a mindennapok líraiságának elbeszélése áll, addig a Cholnoky-féle kisregény az életszerűtlen, valótlannak tűnő történetekben és a tudathasadásos karakterek ábrázolásában sűrűsödik össze. Mindkét szerző esetében mondhatjuk azonban, hogy a regény(nyelv) megújításáról van szó. A woolfi metaforikus írásmód használata²⁴ és az „önmagát másikként felismerő szubjektum elbeszélhetőségének”²⁵ nyelvi kérdése Cholnokynál a XX. század első évtizedeiben formabontó és hagyományteremtő szereppel lépett fel.

²⁴ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, i. m.

²⁵ EISEMANN GYÖRGY: Az individuum elbeszélésének modern alakváltozataihoz. In *A kánon peremén*. Budapest, 1998, ELTE XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék. 19–33.

PAPP KATINKA

SZERELEM, VALLÁS, UTÓPIA DISKURZUSA AZ ÚJ HÉLOÏSE-BAN

A XX–XXI. századi olvasó számára a regény műfaji kevertsége, polifonikus szerkesztése, dialógusainak változatos nyelvi regiszterei nem okoznak különösebb értelmezési nehézséget. Történeti perspektívából azonban ezek a jellemzők fontos határkönek számítanak a regény alakulástörténetében. A francia regényirodalom sajátossága, hogy a műfaji és narratív polifónia megjelenése egyetlen regényhez, Rousseau *Új Héloïse*-ához köthető. A rousseau-i újítás jelentőségét akkor értjük meg igazán, ha ismerjük a regény műfajának korabeli sajátosságait, irodalmi státuszát. Nem célom, hogy a regény műfaj alakulástörténetét vázoljam, csupán a levélregény a XVII–VIII. században betöltött szerepének és jellemző formáinak bemutatására szorítkozom.

A XVII. századi francia irodalom alapvetően a kor politikai beszédmódjainak narratív és retorikai kódjaihoz, morálfilozófiai diskurzusaihoz igazodott. A királyi udvarban megjelenő „érzékenységekultusz”¹ a társadalmi érintkezés kommunikációs formáit is meghatározta azzal, hogy egy új beszédmodot, a galantéria (galanterie) nyelvét tűzte ki követendő mintának. A korabeli etikett, esztétika és etika is a gáláns stílust követi, melyre jellemző volt „a diszkrécio, a művelt szellem, valamint a nőkel való finom társaságbeli bánásmód”.² A XVII. század irodalma önkéntelenül átveszi a galantéria jellemző mintáit, témáit, mégis a század végére – az udvar által szabályozott, mesterkelt negédes stílussal szemben – egy másik beszédmód is megjelenik: az új „természetesség” szólama. Az udvari modorosságtól eltérően ez az irodalmi irány a szenvedély és szerelem természetes megszólalásmódját keresi. Az új hang és téma legkézenfekvőbb műfajává a levél/ levélregény vált, formai rugalmasságával és kánononkívüliségével. A levél műfajának népszerűsége a XVII. században abból is származott, hogy egyszerre működtetett szubjektív és objektív horizontokat egy alkotáson belül, illetve hogy szerkezeti felépítését nem határozta meg az iro-

¹ DEBRECZENI ATTILA: „Érzékenység” és „érzékeny” irodalom. *Irodalomtörténet*, 1999–80/1, 12–29.

² NIKLAS LUHMANN: *Szerelem-szenvedély: az intimitás kódolásáról*. Budapest, 1997, Jósöveg Műhely. 78.

dalmi kánon.³ Bár a levélregény formailag kötetlennnek tűnik, hosszas alakulástörténet során nyerte el végső formáját. A továbbiakban ennek a fejlődéstörténetnek a nagyobb állomásait vázolom fel, a Rousseau-mű részletes bemutatása mentén.

A levélregény első generációja még erősen kötődik az antik, középkori és reneszánsz regény történelem-központú szemléletéhez, ahol az egyéni életesemények kitágított földrajzi és historikus térben képződnek meg. Ilyen volt Honoré d'Urfé *L'Astrée* című grandiózus műve is, melyben egy kitalált világ erkölcsi, társadalmi, etikai jellemzőit próbálta megrajzolni a szerző (közel 5000 oldalban). A totalitás megragadásához elengedhetetlen volt a hagyományos regényelbeszélés heterodiegetikus elbeszélője,⁴ aki összefűzte az egyes szám első személyben íródott levélbeszámolókat. A külső elbeszélő jelenléte alapvetően megkérdőjelezi a levelek valósághűségét, ezáltal egy fikciós térben helyezi el a történetet.

A levélregény második generációja viszont már elveti a totalitásra való törekvést. A levelek tartalma a XVII. század közepétől már csak az egyén belső világára reflektál. A heterodiegetikus elbeszélő átadja a helyét a homodiegetikus narrátornak,⁵ ez az elbeszélésmód pedig erősíti azt az olvasói feltevést, hogy valós leveleket olvasunk.⁶

A levélregény monologikus voltát a XVIII. század töri meg: már nem egyetlen szereplő naplószerű levelei jelennek meg, hanem csoportos levélváltások. A dialogikus szerkesztés lehetővé tette, hogy bizonyos eseményeket több nézőpontból is elmeséljenek, megteremtve továbbá a lehetőséget arra is, hogy több történetszál működhessen a regényen belül.⁷ Ha a műfaj alakulástörténetét vizsgáljuk, azt állapíthatjuk meg, hogy a levélregénynek ez a harmadik generációs polifonikus változata volt a XVII–XVIII. század legolvasottabb műfaja, annak ellenére, hogy az akadémia, az elit irodalmi szalonok megvetéssel tekintettek rá. Jacques Rustin *Le vice à la mode: étude sur le roman français du XVIII^e siècle*⁸ című tanulmányában a műfaj recepciójának e kettős voltára mutat rá, és kifejti, hogy a francia kánon miért és hogyan próbálta

³ BÓDI KATALIN: A valóság poétikája a francia és a magyar levélregényben. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2003/4–5.

⁴ GÉRARD GENETTE: *Figures III*. Paris, 1972, Seuil. 252.

⁵ Uo.

⁶ A *Portugál levelek* (*Lettres portugaises traduites en français*) olvasói is hiteles történetként olvasták a leveleket, amelyeket a szerző név nélkül adott ki. Ma már irodalomtörténeti érdekesség, hogy ez a mű az 1900-as évek közepéig Mariana Alcoforado regényhősnő neve alatt jelent meg, az igazi szerző említése nélkül. Vö. BÓDI KATALIN: A valóság poétikája a francia és a levélregényben. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2003/4–5.

⁷ A többszólamúság, a férfi-női látásmód párhuzamos ábrázolása viszont felveti azt a kérdést, hogy ki a szerző. A kor alkotói a kritikától való félelem miatt csupán a levelek összegyűjtőiként, szerkesztőiként tüntették fel magukat, ezért a levelek mint talált tárgyak, hiteles dokumentumok jelentek meg a korabeli olvasó szemében.

⁸ JACQUES RUSTIN: *Le vice à la mode: étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de la Nouvelle Héloïse*. Paris, 1979, Ophrys.

kiszorítani a levélregényt. Jacques Rustin címadása sem véletlen, hiszen a divatos bűn (le vice à la mode) utal a kor olvasói szokásaira és a levélregény népszerűségének okaira. A bűn egyértelműen a kor gáláns erkölcsével szemben megjelenő tiltott szerelmi kapcsolatokat jelenti. Ezek a történetek szociális, vallási, esztétikai és morális tabusértést követtek el, mert a közerkölcsöt, a szülői jogokat, a vallási dogmákat, sőt magát az irodalmat is alárendelték a szerelem transzcendens eszméjének. Azzal, hogy a levélregény teret engedett az évszázadok alatt elfojtott szenvedélyeknek és érzelmeknek, megkérdőjelezte a kényszerházasságot és korának erkölcsét.

ROUSSEAU ÉS A LEVÉLREGÉNY

Rousseau sem tudta kivonni magát a kor divatja alól, hiszen fiatalkorát végigkísérték a híres XVII–XVIII. századi regények. A *Vallomások* nyomán egyfajta „olvasónapló” is kirajzolódik előttünk, mivel részletes beszámolót ad egyik-másik regényről, mint például Fielding *Tom Jonesa*, Honoré d’Urfé *L’Astrée*-ja, Madame de Lafayette *Clèves hercegnője*, de megemlékezik Richardson *Clarisse Harlowe*, *Grandisson* és *Pamela* című regényéről is, melyek olvasása közvetlenül hatott az *Új Héloïse* megírására. A *Vallomásokból* kitűnik, hogy Rousseau előszeretettel hasonlította saját művét az elődök munkáihoz.

A negyedik részt bátran merem a Clèves hercegnő mellé állítani, s kimondom, hogyha ezt a két művet csak vidéken olvasták volna, akkor érezhették volna át teljes értéküket. [...] Richardson regényei, bár sok mindenben fölötte állnak az enyémnek, e tekintetben nem hasonlíthatók össze vele.⁹

A levélregény műfaji népszerűsége mellett mégis ott a filozófus Rousseau kétsége és bizonytalansága, aki meg akar felelni a kortársak (Diderot, Voltaire, D’Alembert) elvárásainak, s ezért megveti a regényes olvasmányokat, miközben mindig is vonzotta a műfaj. Talán ez is magyarázhatja, hogy 1759-ben a vidéki magányába menekülő Rousseau a levélregény formáját választotta ábrándjai megírásához. A szerző az *Új Héloïse*-t eredetileg nem kiadásra, hanem önnön szórakoztatására szánta; majd jóval később szeretője tanácsára rendezi össze, és szerkesztői álnév alatt adja ki.¹⁰

⁹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Vallomások I–II*. Ford. Benedek István, Benedek Marcell. Budapest, 1962, Magyar Könyvklub. II, 290–291.

¹⁰ „Ekkor támadt kedvem arra, hogy a kínáló helyzetek egyikét-másikát papírra vessem, s visszaemlékezve mindarra, amit ifjúkoromban éreztem, így adjak bizonyos lendületet a szerelem marcangoló vágyának, amelyet soha nem elégittem ki. Előbb néhány levelet vetettem papírra minden időrend és összefüggés nélkül; s gyakran nagy zavarban voltam, amikor össze akartam illeszteni őket. Hihetetlennek látszik, és mégis igaz: így írtam meg a két első részt, minden kialakult terv nélkül.” In *uo.*, 168–170.

Rousseau, bár nem vállalja fel a szerzői státust, a mű két előszavában hosszú védőbeszédet ír a regény legitimitása és saját művének kivételes volta mellett. Az első előszó híuen leképezi a kor negatív vélekedését a regénnyel kapcsolatban, míg a második az *Új Héloïse* erkölcsnemesítő funkcióját hangsúlyozza.

A nagyvárosoknak színházra, a romlott erkölcsű népeknek pedig regényre van szükségük. Látván saját korom erkölcsait, nyilvánosságra hoztam és kiadtam ezen leveleket, bár oly században éltem, hogy azokat inkább tűzbe kellett volna vetnem. [...] Egy ártatlan lány sosem olvas regényt, épp ezért választottam olyan címet, hogy aki úgy dönt, kinyitja a könyvet, azonnal tudja, mire számíton. Tehát, az a lány, aki a cím dacára egyetlen oldalt is el mer olvasni belőle, elveszett.

[...]

A regényolvasást hasznossá akartuk tenni a Fiatalság számára.¹¹

Az első és második előszó ellentmondó sorai jól bizonyítják Rousseau-nak a regényhez való szélsőséges viszonyát, aki hangsúlyozza ugyan morális fenntartásait a műfajjal szemben, mégis kísérletet tesz az etikai-nevelési regény megteremtésére. Ezt a célt úgy vélte elérni, hogy elhagyta a megkövült regénykliséket, mint például a váratlan fordulatok, kalandok, intrikák szerepeltetése, gáláns beszédmód stb.; a történet középpontjában pedig nem külső események, hanem – a *Portugál levelek*hez hasonlóan – a lelki élet apró rezdülései kerülnek. Formai szempontból is túllép elődjén, mert a monologikus helyett a polifonikus szerkesztésű levélregény formáját választja.

Rousseau és kora is felfedezi, hogy az emberi lélek és személyiség nem koherens, tehát nem írható le egyetlen lelkiállapot mentén. A portugál apáca szerepe is csak egy a lehetséges magatartásmódok közül, ezért úgy véli, hogy a dialógusforma hozzájárulhat ahhoz, hogy pontosabb képet fessen a férfi és nő érzelmi pozícióiról a szerelemben. Bár törekszik a totális lélekábrázolás megalkotására, „az Én tükörfolyosóján számtalan szögből, mindig csak decentralizáltan és deformáltan, nem igazi és folyton változó alakban látja magát, s mégsem képes felhagyni az egység és a valódiság keresésével”.¹² Rousseau belátja, hogy a nagy kérdés nem maga a szerelem mibenléte, hanem a szerelem dinamikájának a megélése a férfi- és női szubjektum részéről.¹³ Rámutat arra is, hogy az egyéni érzések sosem statikus állapotban

¹¹ „Il faut des spectacles dans les grandes villes, & des Romans aux peuples corrompus. J’ai vu les mœurs de mon temps, & j’ai publié ces Lettres. Que n’ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu! [...] Jamais fille chaste n’a lu de Romans; & j’ai mis à celui-ci un titre assez décidé, pour qu’en l’ouvrant on sût à quoi s’en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page, est une fille perdue. [...] On a voulu rendre la lecture des Romans l’utile à la Jeunesse.” In JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse*. Paris, 2012, Le livre de poche. 50, 69.

¹² MAARTEN DOORMAN: *A romantikus rend*. Budapest, 2006, Typotex. 123.

¹³ A felvilágosodás korát vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az akkori társadalmi rend szabályai határozták meg a társas érintkezési formákat, ahogy a szerelem és udvarlás megnyilatkozását is. A női és férfiszerepek erősen kodifikált formában jelentek meg, amelyet Rousseau

jelennek meg, hanem a változás folyamatában. Az író célja pedig ennek az érzelmi dinamikának a megragadása, megörökítése, értelmezése. A személyiség különböző létállapotának ábrázolásához pedig sajátos nyelvi megformáltságra van szükség, amelyről Rousseau a *Vallomások* neuchâtel-i kéziratának előszavában így nyilatkozik:

Mondandómhöz olyan nyelvet kellene megalkotnom, amely éppen annyira új, mint a regénytervem. De vajon melyik az a tónus és stílus, amely kezelni képes az érzelmek sokszínű változását, önellentmondását, s amely gyakran oly hitvány, máskor pedig oly fennkölt, hogy örökös nyugtalanságban tart engem?¹⁴

Az *Új Héloïse* megírása során ugyanezzel a problémával találja szembe magát, ezért a szereplők megszólalását sajátos stilisztikai és retorikai alakzatokkal ruházza fel. Főleg a belső szubjektív nézőpontok dominálnak a regény első részében, amelyből hiányzik a narrátori objektivitás. Itt még érződik a monologikus szentimentális levélregény hatása a maga terjengős megfogalmazásával és szélsőséges individualizmusával. Rousseau célja egyrészt az volt, hogy kiküszöbölje az érzelmek túlzott eluralkodását, másrészt, hogy új nézőpontok bevezetésével már meglévő irodalmi beszédmódokat, nyelvi rendszereket működtessen párhuzamosan a regényen belül. Az *Új Héloïse* kapcsán három nagyobb beszédmódot/registert érdemes szétválasztani és részletesen megvizsgálni: a szerelmi vallomások, az utópia és a metafizikus beszédmód nyelvét.¹⁵ E három beszédmód váltakozása és „harca” határozza meg a regényben lévő levelek retorikáját és ritmusát.¹⁶ A következőkben arra teszek kísérletet, hogy rávilágítsak, e három beszédmód hogyan írja felül egymást, milyen átfelek mentén alakítja a regény szüzséjét, illetve hogyan teremti meg a francia polifonikus regény alapjait.

szándékosan elvet hősei megformálásakor. Az *Új Héloïse*-nak köszönhetően a női psziché és a szexualitás, a kor szokásaival szemben, zavarba ejtően nyílt módon jelenik meg, elindítva a női szólam létjogosultságát az irodalomban.

¹⁴ „Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet: car quel ton, quel style prendre pour débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, souvent si vils et quelquefois si sublimes dont je fus sans cesse agité?” In JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Préambule du Manuscrit de Neufchâtel*. http://www.lettres.org/confessions/rousseau_txt01.htm (A letöltés időpontja: 2015. 12. 22.)

¹⁵ Szerelmi vallomások (la langue du cœur), az utópia nyelve (la langue de l'utopie) és a metafizikus beszédmód rétegei (la langue méthaphysique) in JEAN-PAUL SERMAIN: *La Nouvelle Héloïse ou l'invention du roman-poème*. In COLETTE PIAU-GILLOT – ROLAND DESNÉ – TANGUY L'AMINOT: *Modernité et pérennité de Jean-Jacques Rousseau*. Paris, 2002, Champion. 227–229.

¹⁶ Retorikán értem a szöveg felépítésének, nyelvezeti, mondatszerkesztési sajátosságait. Ritmusosság szempontjából pedig a levelek stílusbeli és tartalmi dinamikáját elemzem.

A SZERELMI VALLOMÁS DISKURZUSA

Mint már jeleztem, a galantéria meghatározta az etikettet, a művészeteket és az irodalmat, sőt a szerelmi vallomások gyakorlatát is a XVIII. században. A *bienséance*: a jó modor és illendőség ideája áthatotta a társadalmi viselkedés kultúráját, kiváltképp a nyelvi kifejezésmódokat, melyekre jellemző volt a játékos könnyedség, a negédesség, a metaforikus kódok használata és a visszafojtott érzelmesség. Minden olyan kifejezésformát száműztek, melyek veszélyeztették a nyugodt, harmonikus idill képét. Mindez egyet jelent az érzelmek, a vágy, a szenvedély, a testiség szabad megnyilvánulása elleni harccal, a tabusítással. A galantériával párhuzamosan, ellenhatásként, feltűnik az „új érzékenység” vagy szentimentalizmus irodalmi iránya is. Szentimentalizmus – „új érzékenység” látszólag azonos fogalmak. Debreczeni Attila az *Érzékenység és „érzékeny irodalom”*¹⁷ című tanulmányában rávilágít arra, hogy míg a szentimentalizmus, mint egységes stílusirányzat, csak néhány európai országban jelent meg, az „érzékenység, új érzékenység” olyan irodalmi beszédmód, diskurzusminta, amely jellemezhet egy regényt vagy szerzői életművet anélkül, hogy stílusirányzatként jelentkezne az adott irodalmi kánonban. A szerző kiemeli továbbá, hogy maga az érzékenység is viszonyfogalom, mert „meghatározott nézőpontból szabadon egyesíti magában a különböző diskurzusok elemeit, mint például a vallás, eszme, esztétika, gazdaság, tudomány, női szerep és populáris kultúra kódjait. [...] Irodalomtörténetileg viszont csak három releváns viszonylatát különítjük el az érzékenységtől: mint erkölcs- és boldogságfilozófiát, mint viselkedési mintát és modort, mint mentalitást és lelki alkatot.”¹⁸

Ha végignézzük a francia irodalomtörténetet, megállapíthatjuk, hogy Rousseau *Új Héloïse*-a az első levélregény, amelyben az érzékenység mindhárom aspektusa egységes rendszert alkot. Először is, megjelenik benne az érzékenység boldogságfilozófiai alapja, hiszen a hősök a szerelem eszményének megtalálását és a vele való azonosulást tűzik ki célul. Mivel a szerelmi eszmény mindig a másik személyén keresztül manifesztálódik, az elvont „égi” szerelem ideája már nemcsak vágyott állapot, hanem elérhető a „földi” életben, a másik léte által. A megtalálás azonban az érzékenység irodalmában az elvesztéssel jár együtt, mert az eszme mindig tiltott, elérhetetlen személy alakjában tűnik fel. Saint-Preux számára is tiltott a Julie-vel való kapcsolat, mert a lány magasabb társadalmi osztályból származik. Az elvesztés élménye és az eszméhez való görcsös ragaszkodás eredményeképpen Saint-Preux-nek és általában az „érzékeny” szentimentális hősnek meg kell megtapasztalnia a modern individuum létélményét: a rezignáltságot, az elidegenedést és a világba vetettség érzését.¹⁹

¹⁷ DEBRECZENI, i. m., 12–29.

¹⁸ Uo., 5.

¹⁹ DEBRECZENI, i. m., 5–6.

Ha figyelmesen végignézzük az érzékenység három aspektusát, belátjuk, hogy a szóban forgó magatartásmódok és eszmék már a középkor irodalmában is aktívan jelen voltak. Tanguy L'Aminot *L'Amour courtois dans La Nouvelle Héloïse* című tanulmányából kiindulva érdemes megfontolni a feltételezést, miszerint Rousseau a középkori regény mintájára írja meg az *Új Héloïse*-t. A regény címe utal a középkori filozófus *Abélard és Héloïse* szerelmi tragédiájára, akiknek a történetét Rousseau megpróbálja modern tanmesévé alakítani. Bár választása anakronisztikusnak tűnik, felhívja a figyelmet saját korának társadalmi berendezkedésére, ahol szigorú feudális keretek között továbbra is a rang és a vagyon határozzák meg a házasságokat. Az *Új Héloïse* és *Abélard*-történet szüzséinek hasonlóságai mellett Rousseau különös figyelmet fordít a lovagregény, a legendák és mesék sajátosságainak beemelésére. Az *Új Héloïse*-t akár lovagi eszményképre felépített modern meseként is olvashatnánk, szerelemről, erkölcsről és önfeláldozásról. A mesei motívumok bizonyításának legkézenfekvőbb példája a regény férfi főhőse és annak névválasztása. A Saint-Preux, Szent Dalia (lovag) név utal a szereplőnek a regényben betöltött szerepére. Nem véletlen, hogy Saint-Preux-höz kötődik a regény egyik legfontosabb nyelvi regisztere, a szerelmi vallomástétel szólama. Érzelmektől túlfűtött levelei szándékosan idézik meg a trubadúrlíra elégikus hangvételét és témáit, ahol Julie-t elérhetetlen középkori hercegisasszonyként, önmagát pedig szenvedő szerelmes lovagként jelöli meg. Leveleinek stílusa ezért tűnik olykor anakronisztikusnak és modorosnak a XVIII. századi miliőben.

Önkéntelenül is felmerül a kérdés, hogy mégis miben áll Rousseau nyelvi és műfaji újítása, ha a középkori szerelmi vallomások mintáját használta fel? Rousseau törekedett arra, hogy hősei mentesek maradjanak a galantéria alakoskodásától. Az érzések természetes nyelvi megjelenítésének egyik koncepciója, hogy a lélek mélyén működő „la langue du cœur”²⁰ áttetsző módon jelenjen meg a levelek olvasása során. A Rousseau-életmű áttetszőség-természetesség kérdését Jean Starobinski a szerzői életművet átfogó nagy tanulmánykötetében²¹ elemzi részletesen, és megállapítja, hogy Rousseau számára az áttetszőség, átlátszóság vágyott eszmény, elérendő horizont, melyet az érzelmek szabad kifejezésének vágya mozgat.²² Az áttetszőségnek szubjektumelméleti vetülete van: az „én” megpróbál önmaga és környezete előtt is feddhetetlenné válni. Mindezt pedig új retorikai, diszkurzív funkció kidolgozásával éri el. A levelek retorikai megformáltsága az érzelmek szabad áramlását próbálja leképezni, ezért az élőbeszédre jellemző töredékesség, gondolati inkoherenca figyelhető meg. Ebből a „struktúranélküliségből” fakad, hogy a szenvedély, vágy olyan elementáris erővel nyilvánul meg az *Új Héloïse*-ban. A levelek beszédmódja

²⁰ SERMAIN, i. m., 227–240.

²¹ JEAN STAROBINSKI: *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, 1971, Gallimard.

²² STAROBINSKI, i. m. Ez a nyelvi, esztétikai, filozófiai és morális koncepció jellemzi a már idézett neufchâteli kézirat előszavát és a *Lettre à D'Alembert sur les spectacles* című értekezését is.

nem statikus, hanem időben változó, mivel az érzelmi pozíciók játékának függvényében konstruálódik meg. Ezért kénytelen megváltoztatni Saint-Preux szerelmi vallomásainak retorikáját Julie férjhezmenetele után. A szerelmi eszmény, a szerelem tárgyának az elvesztése a levelek stílusának és tárgyának átalakulásával jár. Julie házassága után írt levelei mégis arról tanúskodnak, hogy valójában sosem volt képes teljesen levetni a középkori szerelmi beszédmódot. Barátjának, Édouard-nak írt sorai arról tanúskodnak, hogy bár elfogadta Julie Clarens-ben betöltött anyja és feleség szerepét, az elvesztett múlt és a hajdani Julie képe mindig ott lebeg előtte. Rousseau írói játéka itt mutatkozik meg a legjobban, mert nála a szerelmi beszédmód megformáltsága mindig egy adott lelkiállapottal és a személyiség lelki struktúrájával függ össze. Ezzel rámutat arra, hogy nemcsak a levelek tartalma, hanem egyúttal nyelvi megszerkesztettsége az, amely elárulja egy szereplő érzésvilágát.

Kedves kuzinom, jótevőm, barátnőm, a világ végéről jövök, mégis a ti képetekkel telt szívvel tértem vissza. Négyyszer utaztam körbe az egyenlítő, körbejártam a föld mindkét féltekét, láttam mind a négy sarkát [...], az egész földet átutaztam, de nem tudtam elszökni tőletek. Bár elmenekülünk attól, aki kedves nekünk, képe gyorsabban utolért, mint a tenger hullámai és a szél, amely a világ végéig követ minket, és bárhova megyünk, elvisszük magunkkal annak alakját, akiért élünk.²³

ROUSSEAU HÁRMAS UTÓPIÁJA

A szerelmi vallomások mellett az *Új Héloïse*-ban kiemelt helyet kap Rousseau írásmódjának második rétege, az utópikus beszédmód. Az utópia irodalmi hagyományáról nem célozom részletesen írni, de fontosnak tartom megjegyezni, hogy bár Rousseau olvasta a kor híres utópiáit, Bacon, Swift, Voltaire művét, a regény csak abban hasonlít elődeire, hogy szintén a „tökéletes” társadalom modelljét próbálja megalkotni.

A mű első része Saint-Preux és Julie térbeli elszakadásával ér véget, vagyis veszélybe kerül a létük értelmét adó szerelmi eszmény. Julie házasságával végül teljesen megszűnik a szerelem beteljesülésének lehetősége, így a létüket mozgató idea is. Rousseau ezért a regény második kötetében új eszményt tűz ki hősei elé: a tökéletes társadalom és család utópiájának felépítését, amely ellenpontot képez a regény

²³ „Ma cousine, ma bienfaitrice, mon amie, j'arrive à des extrémités de la terre, et j'en rapporte un cœur tout plein de vous. J'ai passé quatre fois la ligne; j'ai parcouru les deux hémisphères; j'ai vu les quatre parties du monde; [...] j'ai fait le tour entier du globe, et n'ai pu vous échapper un moment. On a beau fuir ce qui nous est cher, son image, plus vite que la mer et les vents, nous suit au bout de l'univers; et partout où l'on se porte, avec soi l'on y porte ce qui nous fait vivre.” In JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *La Nouvelle Héloïse*. Paris, 2012, Le livre de poche. 475.

első részében ábrázolt szerelmi szenvedély destruktív társadalmi erejével szemben. A leírások hangneme ezért jóval visszafogottabb, mint a regény első részének szubjektív vallomásai. Időnként egy-egy magánvélemény tarkítja, mégis a tudományos értekezések kritikai szemlélete és beszédmódja érvényesül bennük.

Rousseau utópiájának eredője Julie; az ő rendelkezése és döntése irányítja a regény alakulását, emiatt épülhet az ő alakja köré a „tökéletes” társadalom. Julie azzal, hogy elfogadta a Wolmarral való házasságot, látszólag meghaladta Saint-Preux iránti szerelmét és szenvedélyét, hogy tisztességes feleségként és anyaként élhessen tovább.²⁴ Julie lelki átalakulásának utópikus magva, hogy elhiteti önmagával, az erény és a polgári házasság megszüntetheti az érzelmeket és a szenvedélyt. Személyiségének átalakulása is ennek az eredménye, melyet nyelvi megszólalásmódján keresztül próbál explicitté tenni azáltal, hogy a hajdani szerelmi vallomások túláradó és szélsőséges diskurzusa helyett szándékosan racionálisabb, kimértebb tónust próbál megütni leveleiben.

Julie utópikus illúziója nemcsak környezetére, hanem szerelmére, Saint-Preux-re is hatással van, mert a férfit maga Julie készíti a felejtésre és továbblépésre. Az utópia második célja Saint-Preux lelki transzformációja, melynek kerete a „gyógyulást” elősegítő világ körüli kaland. A tengerentúli utazás már a korábbi utópiákban is megjelenik, ahol egzotikus tájak és kultúrák panoptikumát tárja az olvasók elé. A hős tehát fizikálisan jelen van az utópiában, mégis kívül esik rajta, mert nem tud lemondani vágyairól és szerelméről. Leveleinek tartalma bár átalakul, beszédmódja mégsem azonosítható Julie álrationális, modoros diskursusával.

Végül az utópia harmadik, fizikai megtestesítője maga Clarens, a Julie és családja köré épülő mikroközösség. A regényben megjelenő mikrovilág bemutatása a filozófus-szerző gazdasági, társadalmi, politikai és erkölcsi programjának az esszenciája is, amelyben kísérletet tesz a tökéletes társadalom megalkotására. Rousseau a szociológus pontosságával írja meg Clarens felépítését, ahol a levelek esetenként az útirajz, a társadalomkritika és esszé műfaji sajátosságait is magukban hordozzák. Az *Értekezések* és a *Társadalmi szerződés* társadalomelméleti konstrukciói szembetűnőek az *Új Héloïse*-ban. Rousseau Wolmar alakján keresztül tesz kísérletet az embe-

²⁴ Julie házasságkötése nem csupán egy erkölcsi fellángolás következménye. Döntését jelentősen meghatározta édesanyja halála, aki felfedezve lánya titkos viszonyát, a szegyenbe belebetegedett és belehalt. Julie apja ezután férjhez kényszeríti lányát régi katonatársához (Wolmar), akihez nemesi becsületszava köti, mert Wolmar megmentette az életét. Julie először nemet mond a házassági ajánlatra, mert nem tud elszakadni Saint-Preux emlékétől. Apja ekkor könyörögve kéri, hogy ne hozzon szegyet családjára, és ne tegye tönkre, mint édesanyját. Julie a bűntudat terhe alatt belátja, nincs más választása, ezért önként lemond a szerelemről. Esküvője napján a templomban isteni hang világítja meg a lelkét és tölti el a csendes, erkölcsös élet reményével. Julie tehát megérti, hogy éltét új alapokra kell helyeznie, hogy jó feleséggé és anyává váljon.

rek közötti tökéletes egyenlőség megalkotására, amely valójában, a történet tanúsága szerint, sosem tudott megvalósulni,²⁵ hiszen nem lehet tökéletes egyenlőség ott, ahol egyetlen ember irányít egy nagyobb közösséget. Rousseau ezért Wolmart a jó apa és vezető szerepében próbálja feltüntetni, aki a közösség érdekében veszi kezébe az irányítást. Vezetői szerepét pedig azzal indokolta, hogy a „nép” nem tudja, mire van szüksége, és meg kell neki mutatni az erényes és hasznos élet mintáját. Wolmar szigorú szabályokat hoz tehát létre, hogy kontroll alá helyezhesse az egyén közösségben betöltött szerepét és viselkedését. Pontos előírásokat olvashatunk arra vonatkozólag, hogy a különböző nemek hol és hogyan ismerkedhetnek egymással. Totális felügyelet alatt tartja a szolgálkat, hogy azoknak ne csak a fizikai, de érzelmi és mentális világát is irányíthassa. Az említett példák jól érzékeltetik, hogy mennyire kiszámítható, preskriptív világ a clarens-i közösség, melyben az egyéni szabadság a közösségi érdekeknek van alávetve. Ahogy mindenki, úgy Julie is aláveti érzéseit és személyiségét a mikrotársadalom érdekeinek.

A regény utópiája napjainkig számos morális kérdést vet, vetett fel az olvasókban. Mi volt a célja Rousseau-nak ezzel a betéttel? Egyszerű ujjgyakorlat volt a tökéletes társadalom elképzelésére, vagy éppen annak a paródiája akart lenni? Miért hullik szét darabjaira ez az illuzórikus közösség? Hogy válaszoljunk a kérdésekre, először is látnunk kell, hogy az utópia állapota addig maradhat fenn, amíg Julie maga is hisz benne. A hiten kívül szükséges továbbá Julie személyének koherenciája, ahogy az utópia elveihez alkalmazkodik és beleolvad. A személyiség koherenciájának és inkohereenciájának elemzéséhez, érdemes Derrida „disszemináció-szétszóródás” fogalmát és elméletét bevonni. Úgy vélem termékeny olvasatot ad, ha megnézzük, a „disszemináció” miként válik diskurzusteremtővé az *Új Héloïse*-ban.

A szétszóródás egyik központi kérdése, hogy a grammatikai és pragmatikai szinten szétszóródó egyéniség hogyan építi föl önmagát az írás folyamatán keresztül.²⁶ Julie személyisége a regényben háromszor esik a szétszóródás áldozatául. Először, amikor el kell válnia Saint-Preux-tól, és férjhez megy. Ekkor a szerelmi vallomások tárgyát s ezzel együtt érzéseit is más dimenzióba helyezi át. Házasságkötésekor új szubjektumra, diskurzusra és eszményre volt szüksége, ami magában az utópiában ölt testet. Az utópia azonban csupán Saint-Preux visszatéréséig van biztonságban, mivel Saint-Preux-vel együtt újra megjelenik a szerelmi vallomások diskurzusa, az a destruktív nyelv, amely rámutat az utópikus társadalom hazug voltára. A clarens-i gépezet monoton, kiszámítható, utilitarista, és érzelemmentes világa nem képes Julie-t megvédeni elfojtott szenvedélyével és szerelmével szemben, ezért a hősnőnek az utópián kívül új eszményre volt szüksége, a vallás megnyugtató tapasztala-

²⁵ Látszategyenlőséget tükröz a szüreti mulatság leírása is, ahol úr és szolga egy asztalnál eszik és mulat. Külsőleg mindenki egyenlő, de mégis érezzük ennek a gesztusnak az időben illékony és jelentéktelen voltát, amely nem jellemzi Clarens hétköznapijait.

²⁶ JACQUES DERRIDA: *A disszemináció*. Pécs, 1998, Jelenkor.

tára. Paul de Man²⁷ *Új Héloïse*-elemzése rámutat arra, hogy a vágy és szenvedély diskurzusa nem szűnik meg teljesen Julie házasságával, csupán tárgyat cserélnek. Saint-Preux helyett az Isten és az erkölcsös élet kerül a középpontba. A levelek a transzcendens és a földi boldogság témáját járják be, kiegészülve egy sajátos sermo-prédikációs retorikával. Paul de Man ezért a regény vallási szolamát egyértelműen a hősnő alakjához köti, mert Julie-nek szüksége volt arra, hogy a Saint-Preux iránt érzett szenvedélyt egy másik szenvedéllyel váltsa fel, ezért ugyanazt a retorikát alkalmazza az Istennel való kapcsolatában, mint amit a Saint-Preux-nek írt levelekben megtalálunk.²⁸ Ugyanaz a rajongás és pátosz jelenik meg, csupán a sermo, a bölcselkedő-teologikus hangnemmel bővül ez a nyelvi struktúra.²⁹ Az utópikus, higgadt, elemző, tudományos beszédmódból kezdünk visszatérni a mű elején megjelenő diskurzusmintákhoz. A regény ezen a ponton felveti a kérdést, hogy ha az utópia nem volt elég erős ahhoz, hogy legyőzze a szenvedély diskurszusát, akkor a metafizikus beszédmód vajon szembe tud-e szállni Saint-Preux szerelmi vallomásaival? Rousseau, hogy kiélezzze a két beszédmód különbségét, megírja a tavi csónakázás jelenetét, amelyben Saint-Preux Wolmar távollétében tavi csónakázásra hívja Julie-t. Annak ellenére, hogy a csónakázás leírása a regény végén helyezkedik el, a mű fordulópontjának és csúcspontjának tekinthető; egyben pedig a cselekmény sűrített esszenciája, mivel magában hordozza a múlt, a jelen és a jövő képeit. Azzal, hogy Saint-Preux Julie-t a múlt szerelmi színhelyeire viszi kirándulni, ráébreszti a hősnőt, hogy Clarens csak utópikus kreáció, hogy megmentse magát nyomasztó vágyaitól. A ligetben megtapasztalt élmény után Julie önmaga által megkonstruált személyisége ismét retorikai és pszichológiai szétszóródásnak esik áldozatul, melyet explicit módon az utolsó Saint-Preux-nek írt levelében olvashatunk.

²⁷ PAUL DE MAN: *Az olvasás allegóriái*. Ford. Fogarasi György. Budapest, 2006, Magvető Kiadó. 252–255.

²⁸ Rousseau metafizikus beszédmódja azonban nem egyértelműen csak protestáns, hanem platóni etikai motívumrendszerrel is dolgozik. Ahogy az etika sem a hagyományos értelemben jelenik meg, hanem nyelvi kategóriaként. Más szóval: az etika egyetlen diszkurzív modalitás a sok közül, de egyben a legmeghatározóbb is. In PAUL DE MAN, i. m., 252.

²⁹ „Le Dieu que je sers est un Dieu clément, un père: ce qui me touche est sa bonté; elle efface à mes yeux tous ses autres attributs; elle est le seul que je conçois. Sa puissance m'étonne, son immensité me confond, sa justice... Il a fait l'homme faible; puisqu'il est juste, il est clément. [...] O Dieu de paix, Dieu de bonté, c'est toi que j'adore! c'est de toi, je le sens, que je suis l'ouvrage; et j'espère te retrouver au dernier jugement tel que tu parles à mon cœur durant ma vie.” Az Isten, akit szolgállok, irgalmas Isten, atya, aki a jóságával érint meg engem; jósága eltöröl minden más tulajdonságát. Már nem is látok, csak ezt a jóságot. Hatalma csodálattal tölt el, mérhetetlensége elképeszt, igazságossága pedig... Igazságos és irgalmas, hiszen megteremtette a gyenge embert. [...] Ó béke Istene, jóság Istene, te vagy az egyetlen, akit imádok! Általad érzem, hogy a te alkotásod vagyok; és remélem, hogy az utolsó ítéletkor is úgy látalak majd, ahogy a szívemhez szóltál egész életemben. (Ford. tőlem.) In ROUSSEAU, i. m., 446.

Nem, nem hagylak el, várni foglak. Az erény, mely elválasztott minket egymástól a földön, összekapcsol majd az örök életben. Ebben az édes tudatban halok meg. Boldog vagyok, hogy életem árán is szerethettelek bűn nélkül, és hogy ezt még egyszer elmondhatom Neked.³⁰

Paul de Man³¹ értelmezésében itt teljesedik ki az allegória vallásos jellege, mert a mű a vallás mindent elsöprő tapasztalatával végződik, amely azt jelenti, hogy a vallásos, metafizikus hangnem felette áll minden más beszédmódnak. Fontos viszont megjegyezni, hogy Julie halála előtt ráeszmél, a szerelmi boldogságot nem helyettesítheti a vallásos Isten-imádat. A legfelsőbb jó, Isten már Saint-Preux és Julie szerelmének hitelesítőjeként jelenik meg, aki túlvilági boldogságot ígér a földön üldöztestést szenvedett szerelmeseknek. A metafizikus megszólalás mellett tehát megjelenik a szerelmi vallomások beszédmódjának legitimitása is, amely rávilágít, a két diskurzus nem egymást kizárva, hanem egymást kiegészítve tölti be Julie személyiségét. A regény során a hősnő személyisége a külső körülmények miatt folyamatos transzformáción megy keresztül, amelyet Paul de Man személyiség- és diskurzusvesztésnek nevez. A halál árnyékában mégis azt mondhatjuk, hogy Julie megtalálta elveszett „énjét” és diskurzusát azáltal, hogy egyesíti a metafizikus és szerelmi vallomások megszólalásmódját. Ez a retorika viszont csak a túlvilág, a biztos halál felől válik legitimmé, mivel Julie földi életében az utópia és a társadalmi konvenciók nem engedték meg, hogy megteremtse a vallás és szerelem megvalósított szintézisét.

* * *

Rousseau az *Új Héloïse*-ban saját korának társadalmi, morális és etikai problémáit nagyította fel azáltal, hogy a szerelmet mint egyéni érdeket ütköztette a kényszerházzasság intézményes közösségi eszményével. Alaptematikáját tekintve tehát a hagyományos levélregény műfajához sorolható. Ha újragondoljuk azt az állítást, hogy az érzékenység viszonyfogalom, amely „meghatározott nézőpontból szabadon egyesíti magában a különböző, diskurzusok elemeit, mint például a vallás, eszme, esztétika, gazdaság stb.”,³² akkor azt mondhatjuk, hogy az *Új Héloïse* kitágította a korabeli regény műfaji perspektíváit. A levélforma lehetővé tette Rousseau-nak, hogy a mű első részében középkori mesét írjon, amelyet majd megtör a második kötet utópikus társadalomrajzával, végül a történetet a metafizikus regény soraival zárja. A műfaji polifónia viszont nem jöhetett volna létre, ha az egyes műfajok nem kapnak sajátos retorikai megformáltságot. A középkori trubadúrmesék stílusa attól válik emble-

³⁰ „Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel Je meurs dans cette douce attente: trop heureuse d'acheter au prix de ma vie le droit de t'aimer toujours sans crime, et de te le dire encore une fois!” In ROUSSEAU, i. m., 806.

³¹ PAUL DE MAN, i. m.

³² DEBRECZENI, i. m., 12–29.

matikussá, hogy elkülönöződik az utópiától, ahogy a metafizikus beszédmód sem lehet teljesen azonos a szerelmi vallomások és az utópia nyelvével. A regény sajátos retorikai megformáltsága teszi lehetővé, hogy könnyebben értelmezzük a történet ideológiai váltásait, például, ahogy a szentimentális szerelem átvált a racionalizmusba (esetenként materializmusba), a mű végén pedig az utópia, hegeli szintézisként pietikus vallásfelfogásba torkollik. Rousseau, hogy még jobban elhatárolja egymástól ezeket az eszmetörténeti irányzatokat, az egyes szereplők között osztotta szét a különböző nyelvi regisztereket. Saint-Preux, a nevéből adódóan, az egész történet során a középkori mesehős pozíciójában van jelen, személyisége nem képes befogadni az utópiát, sem a metafizikus látásmódot, ezért az *Új Héloïse* legfontosabb és legkomplexebb figurája Julie. Ő a modern szétszóródó szubjektum megtestesítője, aki az ideák kereszttüzében próbálja megtalálni saját személyiségét.

Nem véletlen tehát, hogy az *Új Héloïse* korának egyik legvitatottabb regénye volt, mivel jelentősen átalakította az olvasói pozíciókat és a regényről alkotott vélekedést. A mű megértéséhez az olvasónak kell lehántani a regénnyel kapcsolatos elvárásait, s aktív módon interpretálni a szereplők plurális nyelvi regisztereit, megértve a mögöttük húzódó ideológiai és pszichológiai folyamatokat.

PUSKÁS DÁNIEL

„EGY HÍMNEMŰ TEST ÉLETE ÉS HALÁLA”

*Philip Roth Akárki regénye és
a középkori hagyomány*

I. BEVEZETÉS

Az államban ötszáz ilyen temetés történt azon a napon, hétköznapi, szokványos temetések, és kivéve a fiak harminc rendhagyó másodpercét – meg azt, ahogy Howie aggályos pontossággal feltámasztotta a halál felfedezése előtt létezett, ártatlan világot, azt az örök életet az apa alkotta Édenben [...] –, ez sem volt érdekesebb vagy érdekeltenebb a többenél. De hát éppen ez a legfájdalmasabb, ez az érdektelenség, amellyel újra tudomásul veszik a mindent legyőző halált.¹

Dolgozatomban Philip Roth 2006-os *Akárki* című regényével foglalkozom, melynek érdekessége, hogy az *Akárki*-tematikát nem drámában, hanem prózában dolgozta fel. A középkori angol moralitást mai környezetbe ülteti át, megjelennek a XX. század nagy történelmi eseményei és a közelmúlt is. A történelmi időből kiszakított középkori darab tetszőlegesen beilleszthető bármelyik korba, hiszen a moralitás műfajában a belső történések hangsúlyosak.

Roth regényében a középkori *Akárki*-ben felsejlő motívumokat követem, illetve a középkori téma aktualizálásának eszközeit. A középkori haláltáncok a nagy pestisjárványok és a pápaság válságának idején keletkeztek, amikor az emberek napi szinten szembesültek a halállal, ahogy például Boccaccio *Dekameron*jának kerettörténetéből is olvashatjuk. Schreiber szerint a középkori *Akárki* szövege már a XVIII. század végétől elérhető volt, mégis William Poel 1901-es előadása után került újra az érdeklődés középpontjába.² Hofmannsthal is valamivel Poel premierje után kezdte el írni legendás *Jedermann*ját,³ mely az első világégés utáni Salzburgi Ünnepi Játékok

¹ PHILIP ROTH: *Akárki*. Ford. Sóvágó Katalin. Budapest, 2007, Európa. 18.; vö. uő: *Everyman*. London, 2006, Jonathan Cape. 14–15. A tanulmány címében a regényből idéztem: „Ha valaha önéletrajzot írt volna, ezt a címet adja neki: *Egy hímnemű test élete és halála*. De a nyugdíjba vonulása után festő próbált lenni, nem író, így egy absztrakt képsorozatnak adta ezt a címet.” Lásd uő: *Akárki*. 42., vö. uő: *Everyman*. 52.

² EARL G. SCHREIBER: *Everyman in America. Comparative Drama*, 1975/2, 99.

³ Uo., 101. Schreiber szerint Max Reinhardt, Hofmannsthal barátja, a *Jedermann* leendő rendezője és a Salzburgi Ünnepi Játékok társalapítója, látta Poel egyik Charterhouse-ban tartott

ikonikus darabjává vált. A világháborúk, a bevetésre került tömegpusztító fegyverek nyomán a haláltáncmetszetek reneszánsza következett be, azonban a haláltánc a nagyvárosi tömegben való elidegenedés jelenségeként is értelmezhető. Kozáky István *A haláltáncok története* című hatalmas, háromkötetes monográfiája szintén ekkor keletkezett, hasonló terjedelmű és alaposágú munka sem előtte, sem utána nem jelent meg magyarul a témában. Kutatásom során arra próbálom keresni a választ, hogy miként lehet maivá és működőképpé tenni a középkori dráma motívumait, szellemiségét.

II. KULTÚRTÖRTÉNETI HÁTTÉR ÉS PROBLÉMAFELVETÉSEK

...és jön egy pont, amikor a test elkopik.⁴

A keresztény vallás a halált vagy az igazi, boldog élet kapujának tekintette, s így szerencsés fordulatnak, vagy az eredendő bűn miatt való büntetésnek, a földi életet pedig siralomvölgynek. Azonban a XIII. századtól, az egyéniség előtérbe kerülésével már a borzalom érzése lesz hangsúlyosabb a halállal kapcsolatban. A képzőművészetben és az irodalomban egyre gyakoribbá és nyíltabbá válik a test bomlásának ábrázolása. Sok költő megírja a halál diadalát, s a festők, szobrászok is sokszor ábrázolják a halált mint mindenkire lesújtó, kérlelhetetlen, démoni erőt, mely eltörli az egyént. Ez az új haláltudat pedig inkább világi, mint vallásos.⁵ Még magáról a haldoklás folyamatáról is születtek versek: ilyen az 1275 körüli angol *Al Too Late*⁶ vagy Villon az 1461-es *A nagy testamentum* című művében lévő *Panasz a mindenekeket lebíró halálról* utolsó két oktávája.⁷ A mi szempontunkból mindez azért érdekes, mert már itt megjelenik annak a folyamatnak az ábrázolása, mely során az embert

előadását. Schreiber a következő műre hivatkozik: ROBERT SPEAIGHT: *William Poel and the Elizabethan Revival*. Cambridge, Massachusetts, 1954, Harvard UP. 165.

⁴ ROTH: *Akárki*. 103.; uő: *Everyman*. 143.

⁵ KULCSÁR ZSUZSANNA: *Memento mori*. In HAHN ISTVÁN – SZABÓ MIKLÓS – KULCSÁR ZSUZSANNA: *Világtörténet képekben: Az ókortól 1640-ig*. 1. kötet. Budapest, 1981, Gondolat. 471–472.

⁶ *Al Too Late*. In *Anthology in English Literature: A Selection of Text from the Early Middle Ages to the High Renaissance*. 1. kötet. Szerk. Éva Bús – Zsuzsanna Rednik. Veszprém, 2004, Veszprém UP. 47–48.

⁷ FRANÇOIS VILLON: *Panasz a mindenekeket lebíró halálról*. Ford. Szabó Lőrinc. In *Villon összes versei*. Ford. Illyés Gyula et al. Jegyz. Szegi Pál. Budapest, 2008, Európa /Európa Diákkönyvtár/. 36. A témával kapcsolatosan lásd még Chastellain *A halál viadala* című költeményének részletét. Idézi JOHAN HUIZINGA: *A halál víziója*. In uő: *A középkor alkonya: Az élet, a gondolkodás és a művészet formái Franciaországban és Németalföldön a XIV. és XV. században*. Ford. Szerb Antal – Dávid Gábor – Vas István – Tótfalusi István. Utószó: Klaniczay Gábor. Jegyz. Vidrányi Katalin. Budapest, 1982, Helikon. 115–116.

cserben hagyja a teste, ahogy később Akárkit is magára hagyja minden és mindenki, és egyedül az életében elkövetett jótetteire számíthat.

Gurevics szerint a középkori embert állandó rettegésben tartotta a halál gondolata, és félt attól, hogy a halál váratlanul éri. Aggódott, hogy nem tudja imádságokkal és jótettekkel megfelelően előkészíteni, s nem marad ideje gyónásra, bűnbánatra és a vétkei alóli feloldozásra.⁸ Huizinga három motívumot különít el a földi mulandóság ábrázolása kapcsán. Az első – az *ubi sunt* hagyományához kötődve – azzal foglalkozik, hogy hová lettek az egykori nagy alakok. A második a bomlásnak indult emberi szépség és test látványával foglalkozik, ami a *memento mori* eszméjéhez tartozik, a harmadik pedig a *haláltánc*, amelyben a Halál minden embert magával ragad a táncába rangra, nemre és korra való tekintet nélkül.⁹

Prudentiusnak a IV. század második felében keletkezett *Psychomachia* című művét tekinthetjük a moralitások őseinek. A szerző művében leírja az allegorikus küzdelmet, melyet a bűnök és erények vívnak az ember lelkéért.¹⁰ A mű hatott az egyházi gondolkodókra is, így Cassianus például a bűnök elleni harcról beszélt, s azt javasolta, hogy vértezzük fel magunkat lelki fegyverekkel, hogy képesek legyünk ellenállni az ostromoknak, míg Nagy Szent Gergely részletesen leírta ezt a sereget, ahol a parancsnokok, tisztek és közkatonák szigorú rendben állnak, készen arra, hogy részletesen kidolgozott háborús stratégiájuk által megindítsák támadásukat Krisztus katonája ellen.¹¹

King rávilágít arra, hogy az angol dráma cselekménye az élet útjának végén kezdődik, s a főhős bűnbeesése a dráma cselekménye előtt történik, nem jelennek meg az egymás ellen küzdő erények és bűnök, így nincs *tényleges* psychomachia, hanem csak szabályosan halad az előre kijelölt végpont felé, de az ítélet szintén nincs a drámában (csak utalás szintjén).¹²

A világháborúk idején újra népszerű lett a haláltáncok műfaja. Marcia Collins szerint a XX. századi alkotók a haláltáncot saját, halállal kapcsolatos gondolataik kifejezésére használták fel, s ezekben a szövegekben jelentős volt a társadalomkritika,¹³ akárcsak a reneszánsz idején.¹⁴ Ezek az illusztrációkon az emberek elszigetelődtek a társadalomtól, mely korábban összetartó és támogató tényező volt számukra,

⁸ ARON [JAKOVLEVICS] GUREVICS: Élettörténet és halál. In uő: *Az individuum a középkorban*. Ford. Vári Erzsébet. Budapest, 2003, Atlantisz /Európa Születése/. 113.

⁹ HUIZINGA, i. m., 109.; GUREVICS, i. m., 113.

¹⁰ PAMELA M. KING: Morality plays. In *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*. Szerk. Richard Beadle – Alan J. Fletcher. Cambridge, 2008, Cambridge UP. 236.

¹¹ CARLA CASAGRANDE – SILVANA VECCHIO: A bűnök metaforái. In uő: *A hét főbűn: A bűnök középkori története*. Ford. Falvay Dávid – Gecser Ottó. Budapest, 2011, Európa. 275.

¹² KING, i. m., 253.

¹³ MARCIA COLLINS: *The Dance of Death in Book Illustration*. Columbia, 1978, Ellis Library – University of Missouri /University of Missouri Library Series, 27./ 49.

¹⁴ Uo., 45.

az őket körülvevő világ pedig ateista és erkölcstelen. A modern élettapasztalatra építenek, a zűrzavarra és a céltalanságra, ahogy Alfred Kubin *Blätter mit dem Tod* (*A Halál lapjai*, 1918), *Ein neuer Totentanz* (*Új haláltánc*, 1947) vagy René Georges Hermann-Paul *Danse macabre* (*Haláltánc*, 1919) című művei.¹⁵

III. PHILIP ROTH ÉS AZ AKÁRKI HAGYOMÁNYA

*Mint mindig – és mint a legtöbb ember –, csak annyit akart, hogy a vég egyetlen perccel se jöjjön hamarabb, mint jönnie kell.*¹⁶

*Kaj [Caius] valóban halandó, neki valóban meg kell halnia, de én, Ványa, Ivan Iljics, az érzéseimmel, gondolataimmal – én egészen más eset vagyok. Az nem lehet, hogy nekem is meg kelljen halnom. Ez túlságosan borzalmas lenne.*¹⁷

Roth regénye a főhős temetésével kezdődik, ami párhuzamba állítható a középkori szöveggel, ugyanis Phoebe S. Spinrad kiemeli, hogy a cselekmény ott is a halállal kezdődik, majd a múltbeli folyamatokra utal vissza.¹⁸ A regény Akárkije egy viszonylag jómódú, ékszer- és órasüzletet működtető, asszimilálódott zsidó család tagja, igazi nevét a szöveg nem említi,¹⁹ egyedül az általa nyitott ékszerbolt nevében történik utalás az általa betöltött szerep nevére: „Akárki Ékszerboltja”.²⁰ A középkori dráma egy történeten kívüli játékmondóval indít (akit a dráma Hírvivőnek nevez), s Hofmannsthal feldolgozása is ezt veszi át, Rothnál ezt a funkciót a temetés résztvevőinek beszéde veszi át. A regény elbeszélőjének retrospektív narratívája emlékeztet Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című művére. A temetés teatralitásával rokon, hogy mint gyászbeszéd, felhívja a gyászolók figyelmét az élet végességére, azaz egyszer ők is részesei lesznek az itt bemutatott szertartásnak, melyre a középkori darab

¹⁵ Uo., 49.

¹⁶ ROTH: *Akárki*. 51.; vö. uő: *Everyman*. 66.

¹⁷ LEV TOLSZTOJ: *Ivan Iljics halála*. Ford. Szöllősy Klára. In uő: *Ivan Iljics halála: Elbeszélések*. Ford. Németh László – Szöllősy Klára. Budapest, 1986, Európa /Európa Diákkönyvtár/. 107. Vö. uő: *Szmerty Ivana Iljicsa*. In uő: *Povesztyi i rasszkazü 1872–1906*. 2. kötet, kiad. Sz. Sehov. Moszkva, 1978, Hudozsesztvennaja Lityeratura. 105.

¹⁸ PHOEBE S. SPINRAD: *Death as Educator*: *Everyman*. In uő: *The Summons of Death on the Medieval and Renaissance English Stage*. Columbus, 1987, Ohio State UP. 69.

¹⁹ Egyszer Ezra egy telefonbeszélgetés során Ace-nek szólítja (a magyar fordításban Ász szerepel). Lásd ROTH: *Akárki*. 109.; vö. uő: *Everyman*. 152.

²⁰ Az eredetiben: „Everyman’s Jewelry Store”. Bár az elbeszélő szerint itt sem szerepel a neve: „az igazi lángeszű ötlet az volt, hogy nem magáról nevezte el az üzletet”. ROTH: *Akárki*. 45.; vö. uő: *Everyman*. 56.

is alapoz. Ahogy King mondja, a középkori szöveg abból a feltételezésből indul ki, hogy a hallgatóság mindenképp rászolgál a darabban elhangzó erkölcsi tanításokra, ezért figyelemre inti őket:²¹ „Csudás e játék és nemes, / szándoka mindenképp érdemes / s jó ha bennünk ragad.”²²

Ezzel a gesztussal már a középkori *Akárki* nézője, illetve közönsége is a darab részesévé vált, ami párhuzamba állítható a színház láthatatlan negyedik falának ledöntésével, ahogyan a haláltáncok halálfigurája, mint egy rendező, a nézői helyzetben lévőkből csinál szereplőket, azzal, hogy erőszakkal a drámába rángatja őket. Ez a terrortámadással rokon módszer, ami abból a szempontból is érdekes, hogy a moráltságban *Akárki* nem ismeri fel a Halál allegorikus alakját,²³ így egyfelől értelmezhető úgy is, hogy a Halál mint terrorista, civilként közelíti meg, majd támadóvá válik. Rothnál maga a szeptember 11-es katasztrófa is megjelenik, s a főszereplő ennek hatására költözik el Manhattanból.²⁴

Roth regényében a halál nem jelenik meg allegorikus szereplőként, de végig jelen van a történet háttérében megbúvó motívumként. Ilyen, amikor a még gyerek főszereplő a világháború idején attól fél a tengerparton, nehogy újra egy tengerész hullájával találkozzon, illetve a kórházban a vele egy kórteremben lévő fiú is meghal. Már viszonylag korán találkozik a halállal, ez a trauma pedig végigkíséri egész élete során, s ahogy az apja temetését nézi, mely a zsidó rítus szerint történik (azaz a gyászolók temetik be a gödröt), szinte sokkszerű látomásban látja, ahogy apja koporsóját ellepi a föld, s a lányával, Nancyvel és a testvérével, Howie-val együtt nem is tud szabadulni a látottaktól: „továbbra sem tudta kiüríteni magából, amit látott és gondolt; a láb hiába mozdul, a gondolat továbbra is felettük lebegett.”²⁵ Ez a megoldás hasonlít Hofmannsthal *Akárkijére*, amelyben a címszereplő a Halál eljövetele előtt mániákuosan, szinte mindenben a halált látja: vendégeiről azt hiszi, hogy halotti ingben van-

²¹ KING, i. m., 253.

²² TELLÉR GYULA. In *Akárki: Misztériumjátékok, mirákulumok, moráltságok*. Vál. Szenczi Miklós. Ford. Bányay Geyza et al. Utószó: Benedek András. Budapest, 1984, Európa. 415.; vö. Everyman. In *Everyman and Medieval Miracle Plays*. Szerk., előszó: A[rthur] C[lare] Cawley. London–Melbourne, 1986, Dent /Everyman's Library/. 207. Kárpáti Péter az 1990-es években írt *Akárki* című feldolgozásában például a közönség soraiból idézi be a főszereplő a hivatalban az ügyfeleket, ahogy később a haláltáncok halálalakja fogja. Egyébként a középkori szöveg a prologusban a beidézés jogi terminusa jelenik meg: „Akárki hivatása”, angolul „The Summoning of Everyman”. Vö. *Akárki*. 415.; *Everyman*. 207.

²³ Ehhez lásd Spinrad értelmezését: SPINRAD, i. m., 70–71.; vö. MARION JONES: Sermon into allegory: shared concepts. In A. C. CAWLEY – MARION JONES – PETER F. McDONALD: *The Revels History of Drama in English: Medieval Drama*. 1. kötet. London – New York, 1983, Methuen. 284–285.

²⁴ Lásd ROTH: *Akárki*. 49.; vö. uő: *Everyman*. 63.

²⁵ ROTH: *Akárki*. 48.; vö. uő: *Everyman*. 61.

nak, időnként pedig úgy hallja, hogy a nevét kiáltja valaki, s ezt az illuzórikus állapotot Max Reinhardt rendezése is felerősíti, ahogy salzburgi teret bevonja a játékba.²⁶

A főszereplő rengeteget van kórházban, annak ellenére, hogy egészségesen él, és vigyáz az egészségére, míg a testvére sosem betegszik meg, és egyszer sem kerül kórházba (időskorukban ez lesz viszonyuk megromlásának fő oka). Többnyire szív- és érrendszeri panaszokkal kerül kórházba, és a tény, hogy váratlanul válhat a betegség áldozatává, a terrortámadással kerül párhuzamba. Az angol *heart attack* szóban és a magyar *szívroham* szóban is katonai kifejezés lapul, s ezzel állítható párhuzamba, hogy a főhősnek az egyik műtét alkalmával a maszkos orvosokról a terroristák jutnak eszébe.²⁷ Itt érdemes visszautalni a családi üzletre: már gyerekkorában különösen vonzódott az órák iránt, mely gyakori motívum a mulandóságot jelképező haláltáncokban és a vanitas műalkotásokban, de angolul a *ticker* szó (ketyegő, az órában lévő szabályozószerkezet) a szlengben jelenthet szívet is,²⁸ továbbá párhuzamba állítható még a főszereplőnek beültetett defibrillátorral. Tolsztoj *Ivan Iljics halála* című művében a főhős rejtélyes betegségét egyszer az elbeszélő láthatatlan szereplőként jelöli, melyet a magyar fordítás „Ő”-vel jelöl.²⁹ „[...] és Ő egyszerre megint előbújt az ellenző mögül. Meglátta. Egy pillanatra elhalványult, azt remélte, hogy eltűnik, de akaratlanul is az oldalát figyelte: ott ült a fájdalom, változatlanul sajog, és most már nem feledkezhet meg róla, és Ő kajánul les rá a virágok közül”,³⁰ így a betegsége a haláltáncmetszetek allegorikus halálalakjához lesz hasonló.

Roth regényének mottója Keats *Óda egy csalogányhoz* című versének harmadik strófájából származik, a szövegben a versbeszélő a madár énekéről ír, de magát a csalogányt nem látja, ugyanígy Roth művében sem jelenik meg a halál allegorikus alakként, hanem rejtett motívumként vonul végig az egész regényen. Keats versének egyes motívumai szintén a haláltáncokat idézik meg, mivel ezekben a szövegekben fontos szerepet játszik a zene démonikus ereje, mely akaratuk ellenére vonja be az

²⁶ KÉKESI KUN ÁRPÁD: Max Reinhardt és a látvány impresszionizmusa. In uő: *A rendezés színháza*. Budapest, 2007, Osiris. 135–136.; vö. STAUD GÉZA: Ötezrek színháza. In uő: *Max Reinhardt*. Budapest, 1977, Gondolat /Szemtől Szemben/. 151.

²⁷ Lásd uő: *Akárki*. 53.; vö. uő: *Everyman*. 69–79.

²⁸ *Angol–magyar nagyszótár*. Főszerk. ORSZÁGH LÁSZLÓ – MAGAY TAMÁS. Budapest, 2003, Akadémiai /Klasszikus Nagyszótárak/. 1563. A továbbiakban OMNSz.

²⁹ Az eredetiben dőlt betűvel vannak szedve a női névelők (a betegség [*boleznj*] és a testi fájdalom [*bol'*] nőnemű szó az oroszban), sajnos ezt a játékot a magyar nyelvbe nem lehet átültetni.

³⁰ LEV TOLSZTOJ: *Ivan Iljics halála*. 109. Vö. az eredetivel: „i vdrug ona mel'knula cserez sirmü, on uvidal jeje. Ona mel'knula, on escsje nadejetszja, csto ona szkrojetszja, no nevol'no on priszlusalszja k boku, – tam szidit vszje to zse, vszje tak zse nojet, i on uzse ne mozset zabüty, i ona javstvenno gljadit na nego iz-za cvetov.” (Kiemelések az eredetiben.) Uő: *Szmerty Ivana Iljicsa*. 107.

embereket a táncba (noha Keats narrátora maga hívja a halált). Tolsztoj elbeszélésében szintén a katonai vagy bűnügyi diskurzus jelenik meg, ahogy a narrátor a betegségről beszél: „megint csak a vese meg a vakbél kérdése lépett előtérbe; ezek a szervek valamit nem úgy csináltak, ahogy kötelességük lett volna, de most Mihail Danyilovics meg a híres orvos koncentrált *támadást* intéznek ellenük, és rákényszerítik őket a helyes működésre” (kiemelés tőlem),³¹ amivel a moralitások allegorikus küzdelmét vonja be a szövegbe.

A középkori szöveghez hasonlóan Roth főhőse is szinte teljesen magára maradt: mindhárom házassága tönkremegy, fiai elidegenednek tőle, egyedül Nancy lányával marad meg jó viszonya, a nyugdíjas éveiben beindított festőtanfolyam szintén véget ér, és utolsó éveire már a testvérével való szoros kapcsolata is megromlik. Jelentős különbség a középkori szöveggel szemben, hogy szinte teljesen eltűnik a társkeresés motívuma, vagyis az, hogy a főhős megpróbál keresni valakit, aki képes őt elkísérni a halálba. Az üdvözülés kérdése is irrelevánsnak tűnik Roth ateista főhősénél a XXI. század anyagi világában, noha az apa időskorára, tékozló fiúként, visszatér a zsidó valláshoz, és fiát is próbálja ebbe az irányba terelni, de ez a törekvése nem jár sikerrel.

Érdekes módon a pénznek sincs különösebb szerepe Roth feldolgozásában, pedig ugyanúgy aktuális lenne, mint Hofmannsthal idején. Roth hősnél a végrendelet ugyan megjelenik, mielőtt elköltözne Manhattanból, továbbá azért nyitott ékszerboltot is, hogy tudjon mit hagyni a fiaira, ami a középkori Akárki adakozásával állítható párhuzamba. A középkori dráma számadása a regényben írott önéletírással kerül párhuzamba. A főhős a dolgozatom címében idézett címen akar önéletírást írni, Ezra nevű volt kollégája pedig arról beszél neki, hogy halála előtt szeretne írni egy memoárt: „Ha meg tudom írni ezt a memoárt, elmondtam az embereknek, ki vagyok. Ha meg tudom írni, vigyorogva fogok meghalni”,³² a középkori darab Testvére pedig azért nem kíséri el Akárkit, mert azt mondja: „Saját félig-kész számadásom / aggaszt!”³³ Ugyanakkor egyszer az elbeszélő azt mondja az előző házasságából származó fiai utálata miatt szenvedő főhősről: „Mással nem is tudott kedvükre tenni, mint hogy bűnhődött a gonoszságaiért, fizette a számláját”,³⁴ s itt érdemes felhívni a *megváltás* (lat. *redemptio*, ang. *redemption*, ném. *Erlösung*) szó gazdasági metaforájára, illetve a német *Schuld* szóra, mely egyszerre jelent bűnt és tartozást.

A középkori moralitás allegorikus alakjai csak eltorzulva, elszórt motívumokként jelennek meg, s a középkori allegóriákkal szemben nehéz őket egyértelműen azonosítani. A főhős leendő harmadik felesége, Merete Jespersen, a vonzó, fiatal dán modell a Szépség allegóriája, miatta hagyja ott idősödő férfiként megbízható csa-

³¹ LEV TOLSZTOJ: *Ivan Iljics halála*. 120. Az eredetiben nem *támadás* szerepel, hanem a *zasztavataty* 'rajtakap, meglep' jelentésű ige. Uő: *Szmerty Ivana Iljicsa*. 115.

³² ROTH: *Akárki*. 110.; vö. uő: *Everyman*. 154.

³³ *Akárki*. 430.; *Everyman*. 217.

³⁴ Az eredetiben: „pay his bill”. ROTH: *Akárki*. 72.; vö. uő: *Everyman*. 97.

ládi háttérét és feleségét, Phoebet. Meretével a pusztán szexualitásra épülő kapcsolat – majd házasság – pedig a bujaság bűnéhez kapcsolódik, amit párhuzamba lehet állítani Hofmannsthal *Jedermann*jának Ágyas (az eredetiben Buhlschaft) nevű szereplőjével, aki a bujaság allegóriája. Nancy lehet a Jótett allegorikus alakja (aki szintén női szereplő), de Phoebenek is vannak párhuzamai a Jótettel, például az agyvérzés után a jobb karja lebénult,³⁵ s a Jótett alakja első megjelenésekor szintén nem tud megmozdulni.³⁶ A Barátság alakjának regénybeli megfelelőiként a regény vége felé felhívott három régi, elfeledett munkatársát lehet megemlíteni. Egyikük, Ezra, aki a rák végső stádiumában van, azt mondja: „[...] van öt orvosom. [...] Egy onkológus, egy urológus, egy belgyógyász, egy hospice-ápolónő és egy hipnotizőr, aki segít legyőzni a hányingert.”³⁷ Ez a jelenet Akárki utolsón útján lévő társainak paródiaszerű megjelenítése, továbbá utalhat az Öt Érzék allegorikus alakjára. Újítás a középkori társakkal szemben, hogy itt nem a főszereplő áll a halál előtt, hanem barátai, és haláluk által hagyják magára, továbbá az allegorikus alakok elérésére a telefonhálózatot használja, nem egy fiktív belső teret, ahogy a középkori darab.

A regény főhősenek a meggondolatlan házasságtöréseken kívül nincs komolyabb bűne, nem a visszataszító gazdag ember sztereotípiája, mint Hofmannsthal feldolgozásának főhőse, sőt Roth főszereplője helyenként inkább rokonszenves alak: tisztességes üzletember, festőtanárként türelmesen és megértően viselkedik még a tehetéstelenekkel is.

A középkori drámában a pap alakjáról szóló dicséret Rothnál a sírással állítható párhuzamba, hiszen ahogy az elbeszélő mondja: „A csontok jelentik az egyetlen vigasztalást annak, aki nem számol a túlvilági élettel”,³⁸ azaz csupán ez marad tartósan meg belőle. A túlvilágban nem hívó ember végső nyughelyének elrendezője a sírásó, a főhős neki adakozik, ezzel szemben a középkori Akárki a rászorulóknak és az egyháznak adományozott pénzt. A sírásós jelenet egyértelműen párhuzamba állítható a *Hamlet*tal, azonban míg a Shakespeare-darab közjátéka a vanitas-, memento mori és ubi sunt diskurzus moralizáló eszközeivel is él Yorick koponyája és Nagy Sándor pora kapcsán, addig Roth sírásója csakis a munkájáról beszél, melynek számára nincs semmilyen átesztétizált szerepe. A darab végén lévő középkori teológus doktort (akit a magyar fordítás Bölcsként nevez meg) a műtőben lévő orvos helyettesíti.

³⁵ Ezt mondta a főhősnek, mikor a jobb karjára nézett: „Ránézel – folytatta az asszony –, parancsolod neki, hogy mozogjon... – Könnyek folytak az arcán, és erőlködve próbálta befejezni a mondatot.” Uő: *Akárki*. 99–100.; uő: *Everyman*. 139.

³⁶ „Kihülve fekszem a földben, itt, / halálra sebeztek bűneid, / mozdulnom sem lehet.” *Akárki*. 434.; vö. *Everyman*. 221.

³⁷ ROTH: *Akárki*. 109.; vö. uő: *Everyman*. 153.

³⁸ Uő: *Akárki*. 121.; vö. uő: *Everyman*. 170.

IV. BEFEJEZÉS

*Itt mindenkinek megvan a maga szenvedése. Nincs az én történetben semmi különös, és elnézést kérek, amiért terheltem vele. Nyilván magának is megvan a maga története.*³⁹

Philip Roth regénybe ültette át a dráma témáját, így elesett a színház eszközeitől, s nem építhetett arra, hogy a nézőket akár fizikailag is a darab részeseivé tehesse. A belső történetek és küzdelmek ábrázolásához viszont hatásosabb eszköz a regény, s a moralítások belső vitája, psychomachiája, a főhős rémálmaival párhuzamos. Roth Akárkije tényleges hús-vér emberként jelenik meg, s noha nem is minden szempontból kidolgozott alak, mégsem ragadt meg az üres allegóriák szintjén, így nem csak a halál miatti sorsközösség kapcsán érzünk iránta részvétet.

Roth regényének főhőse középkori elődjéhez képest nem változik meg gyökereiben. A középkori Akárki visszataszító gazdag emberként indul, de halála előtt, ahogy Spinrad is kiemeli, Krisztus utolsó szavait idézi a *Vulgatából*,⁴⁰ így szenvedéseivel hasonlóná válik Jézushoz. Rothnál nincs megtérés, igaz, nincs is rá szükség: főhőse nem különösebben rosszabb vagy jobb, mint bárki más. A regény főhőse tényleg egy közülünk, akivel nem nehéz azonosulni, s a maga névtelenségében olyan, mint Kafka Josef K.-ja. Roth főhőse vágyik arra, hogy újrakezdje az életét, hogy tisztán térjen meg elhunyt szüleinek közösségébe, hasonlóképpen, mint ahogy a tékozló fiú tér vissza szüleihez. Főhőse azonban középkori elődjével szemben nem jut magasabb erkölcsi, lételméleti következtetésekre, és a halál nem ünnepélyes átlépésként jelenik meg egy magasabb létformába, hanem számára inkább kivégzés vagy mártírhálál, ahogy korábban mondta: „Az öregség nem csata, az öregség mészárlás”,⁴¹ és szinte Josef K. halálához lesz hasonló.⁴²

³⁹ ROTH: *Akárki*. 66. Az idézet első mondata az eredetiben: „Everybody here has their ordeal”, vö. uő: *Everyman*. 88. A magyar fordítás *szenvedésével szemben az angol ordeal megpróbáltatást és istenítéletet is jelent*. OMNSz., 1025.

⁴⁰ SPINRAD, i. m., 84, vö. *Akárki*. 451. és *Everyman*. 233. Lásd Lk. 23:46.

⁴¹ ROTH: *Akárki*. 111.; vö. uő: *Everyman*. 156.

⁴² „– Akár egy kutya! – mondta K., s úgy érezte, szégyene talán még túléli őt.” FRANZ KAFKA: *A per*. Ford. Szabó Ede. Budapest, 1975, Európa. 284.

AZ ANTIK MŰFAJOK KIHÍVÁSAI AZ EZREDFORDULÓN

DARAB ÁGNES

A RETORIKAI EXEMPLUMTÓL A KERESZTÉNY PÉLDÁZATIG

Az antik anekdota

Az anekdota műfaji meghatározására tett kísérletek rendre figyelmen kívül hagyják az antikvitás több évszázados periódusát.¹ A műfajról folytatott hazai diskurzusban² a Krúdy- és mindenekelőtt a Mikszáth-szövegek értelmezésének megkerülhetetlen feladataként fogalmazódtak meg anekdotakoncepciók.³ A nemzetközi kutatás⁴ a műfaj XVIII. századi, jellemzően német földön jelentkező felvirágzását tekinti egyfajta műfajttörténeti *terminus post quem*nek. Mindkét út lemond a kezdetek leírására tett kísérletről, ezzel pedig annak a lehetőségéről, hogy az antik anekdota formájának és narratív funkciójának a felismerésével tisztázza, esetleg megerősítse jelenlegi anekdotakoncepcióink vitatható vagy vitatott pontjait.⁵ Műfajttörténeti szempontból

¹ Alexa Károly megfogalmazásában: „Az antik anekdota minőségileg más kérdés.” ALEXA KÁROLY: Anekdota, magyar anekdota. In *Tanulmányok a XIX. század második feléről*. Szerk. Mezei J. Budapest, 1983, ELTE BTK, XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszék. 16.

² Áttekintését lásd TARJÁNYI ESZTER: Az egyszerű forma bonyolultsága. Az anekdota mint ellentörténelem és Tóth Béla Anekdotakincse. *Literatura*, 2010, 36/1, 15–32.

³ HAJDU PÉTER: Az anekdota és Mikszáth. *Protestáns Szemle*, 1999, 61/3, 182–192.; HAJDU PÉTER: *Csak egyet, de kétszer. A Mikszáth-próza kérdései*. Budapest, 2005, Gondolat. 215–226.; HAJDU PÉTER: Az anekdota fogalmáról. In *Romantika. Világkép, művészet, irodalom*. Szerk. Szegedy-Maszák M. – Hajdu P. Budapest, 2001, Osiris. 65–81. Legújabbban Tersánszky prózájával összefüggésben tárgyalta GINTLI TIBOR: Tersánszky és az anekdotikus elbeszélismód hagyománya. *Irodalomtörténet*, 2014, 95/3, 357–377.

⁴ Áttekintését lásd LIONEL GOSSMAN: Anekdota és történelem. Fordította Horváth I. In KISANTAL T. (szerk.): *Narratívák 8. Elbeszélés, kultúra, történelem*. Budapest, 2009, Kijarat. 222–226.

⁵ Más megfogalmazásban: „az átformálódás során megőrzött hasonlóság legalább olyan beszédesen vall egy műfaj életéről, mint ahogy egy beszédmód megértéséhez előzményeinek tudatosítása is érdemben járulhat hozzá.” GINTLI TIBOR: Anekdota és anekdotikus narráció. In „Szépet, Jót, Igazat akarva”. *Tanulmányok N. Horváth Béla 60. születésnapjára*. Szerk. Fekete R. – Kurucz R. – Nagy J. T. Szekszárd, 2013, Pécsi Tudományegyetem, Illyés Gyula Kar. 63.

nem tételezek linearitást az antik és az újkori anekdota között.⁶ A szövegekkel együtt átörökített anekdoták ismert volta az antikvitás utáni évszázadokban ugyanakkor elégséges alapot nyújthat ahhoz, hogy az antikvitás anekdotáinak mégiscsak megalapozó szerepet tulajdonítsunk a műfaj alakulástörténetében. Vizsgálatom tárgya tehát az antik anekdota ügye, e „minőségileg más kérdés”.

AZ ANEKDOTA FORMÁJA⁷

Ahhoz, hogy az antik szövegekben felismerjük az anekdotát, szükséges a műfaj formájának definiálása és ennek retrospektív alkalmazása. Noha konszenzusos anekdotameghatározás nincs,⁸ van azonban néhány pont, amely közmegegyezésre tarthat számot. Ezek a következők: az anekdota alapvetően orális forma volt, amelyet rövid, csattanóval végződő történetként lehet leírni;⁹ egyetlen, egyedi eset elmesélése, amely az eset szereplőjét jellemzi;¹⁰ az anekdota formájához tartozik az anekdotikus szerkesztésmód, amely a hosszabb szövegen belül önállóságukat megtartó, jól elhatárolható részekből építkezik.¹¹ Olyan szövegek, amelyek ezeknek a kritériumoknak megfelelnek, már a hellenizmus korában, javarészt a Kr. e. IV–III. században megszülettek a politikai és a szellemi élet nagyjairól. Ezek a korabeli görög munkák elvesztek, a bennük foglalt anekdotákról csupán későbbi, főleg római kori újramondásaik alapján vannak ismereteink. Egyetlen mű van, amely a maga sajátosan értelmezett enciklopédizmusának köszönhetően átörökítette az ókor anekdotakincsének java részét: idősebb Plinius *Naturalis historiája*. Plinius enciklopédiája az antik anekdotáknak olyan bőségét őrizte meg, amely egyetlen más ókori műről sem

⁶ André Jolles – bár nem történeti, de formai – összefüggésre utal az evangéliumok és az anekdotához igen közel álló *memorabilia* között: ANDRÉ JOLLES: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Halle, 1956, Niemeyer. 173–174. Alexa Károly az anekdota számos világirodalmi jelenléte egyikeként ugyancsak az evangéliumokat jelöli meg: ALEXA, i. m., 75.

⁷ Az anekdota név használatáról technikai és műfaji kontextusban lásd DARAB ÁGNES: Az antik anekdota ügye. *Literatura*, 2016, 42/1–2, 4–8.

⁸ GOSSMAN, i. m., 222.; TARJÁNYI, i. m., 15.

⁹ HEINZ GROTHE: *Anekdoté*. Stuttgart, 1971, Metzler. 10, 18.; H. A. GÄRTNER: Anekdoté. In *Der neue Pauly*, Bd. 1. 1996, 697.; HAJDU, i. m. (1999), 182–183.; HAJDU, i. m. (2001), 67.; HAJDU, i. m. (2001), 205.; FRANK WITTCHOW: *Exemplarisches Erzählen bei Ammianus Marcellinus*. München–Leipzig, 2001, Saur. 17.

¹⁰ RICHARD SALLER: Anecdotes as Historical Evidence for the Principate. *Greece & Rome*, 27 (1980), 69.; JOEL FINEMAN: The History of the Anecdote. In *The new Historicism*. Ed. H. Aram Veaser. New York, 1989. 56.; HAJDU, i. m. (2001), 72.

¹¹ HAJDU, i. m. (1999), 185.; HAJDU, i. m. (2005), 211.

mondható el.¹² E nem elhanyagolható mennyiségi szempontnál jelentősebb, mert fontos műfajttörténeti tanulságokkal szolgál, az a mód, ahogy Plinius a csaknem kizárólag görög anekdotákat felhasználja. Annak a vizsgálata tehát, hogy Plinius melyik anekdotavariánst és milyen narratív formában illeszti bele a maga szövegébe, mellyel az anekdota dialógusba lép, és mely dialógus során az anekdota elnyeri – az adott kontextusban megszülető – új és egyedi jelentését. A helyzet paradox, mert egy irodalmi kisműfaj antikvitásra korlátozott koncepciójának kidolgozása egy nem szépirodalmi, de irodalmi igénnyel megírt szöveg narratológiai és komparatív szempontokat egyaránt mozgósító elemzésével válik lehetségessé. A szöveg továbbá műfajilag rendkívül heterogén, a derridai értelemben: nem az odatartozás, hanem a részvétel módján kötődik számos műfajhoz,¹³ ami alapvetően határozza meg az anekdoták elhelyezkedését és narratív funkcióját.

A *Naturalis historia* anekdotái alapvetően két csoportra oszthatók: eredetmagyarázó és a – jóval nagyobb számban szerepeltetett – hírességeket megőrkítő anekdotákra. Az utóbbi centrális figurái egyrészt államférfiak, hadvezérek és a politikai élet meghatározó személyei – jellemzően rómaiak. Másrészt a tudomány és a művészetek, elsősorban a képzőművészetek kiemelkedő alkotói – kizárólag görögök. Egy enciklopédia, amely valójában a fénykorát élő Római Birodalom hódításaival birtokba vett és immár sajátjának tekintett világmindenségnek a legtágabb értelemben vett kincseit katalogizálja,¹⁴ teljes joggal állítja előtérbe – narratív módon anekdotákkal is – azokat a rómaiakat, akik ezt a teljesítményt véghez vitték: a római történelem nagyjait. Az azonban kulturális antropológiai szempontból is izgalmas helyzet, ahogyan a görög kultúrára is kiterjedt római triumphus mintegy verbális monumentumának tekinthető *Naturalis historiában* a kizárólag görög művészeket középpontba állító művészanekdoták funkcionálnak.

¹² THORSTEN FÖGEN: Pliny the Elder's Animals: Some Remarks of the Narrative Structure of Nat. Hist. 8–11. *Hermes*, 135 (2007), 196.

¹³ JACQUES DERRIDA: *Parages*. Paris, 1986, Galilée. 240–245.

¹⁴ Az enciklopédia triumphális látásmódja központi gondolata két monografikus feldolgozásának: SORCHA CAREY: *Pliny's Catalogue of Culture. Art and Empire in the Natural History*. Oxford, 2003, Oxford UP; TREVOR MURPHY: *Pliny the Elder's Natural History. The Empire in the Encyclopedia*. Oxford, 2004, Oxford UP.

EGY PÉLDA: PRÓTOGENÉS ÉS AZ ISMERETLEN REMEKMŰ

A Kr. e. IV. század legendás művészenek, Prótozenésnek a leghíresebb festménye az *Ialysos*¹⁵ volt. Az antik auktorok, Cicerótól a Suda-lexikonig¹⁶ korról korra említést tesznek a képről, tanújelét adva a festmény ismert, még inkább elismert voltának. A festményről tudósító szöveg Plinius előadásában a következőképpen hangzik:¹⁷

Művei közül az Ialysus viszi el a pálmát, amelyet Rómában, a Béke templomában helyeztek el. Azt mondják (*tradtur*), hogy amikor ezt festette, beázott farkasbabon élt, hogy így verje el mind az éhségét, mind a szomszágát, és az érzeit se tompítsa el túlzott falánksággal. Erre a festményre négyszer vitte fel a festéket, hogy megvédje a sérüléstől és az előregedéstől, így ha a felső réteg lekopna, az alsóbb még mindig pótolja. Van rajta egy csodálatosan ábrázolt kutya, amelynek a megfestéséhez a véletlen (*casus*) is hozzájárult. Prótozenés úgy ítélte meg, hogy nem képes visszaadni a lihegessel járó habzást a kutyán, holott valamennyi többi részlettel, mely igen nehéz volt, már maga is elégedett volt. Épp a műgond (*cura*) nem tetszett neki: ebből nem tudott engedni, ez pedig túlságosan szembevethető volt, és eltávolította a valóságtól, mert látszott, hogy a hab festve van, nem pedig a kutya szájából jön elő. Kétségek közt vívódott, hiszen a festményen a valóságra (*verum*), nem pedig az ahhoz hasonlóra (*verisimile*) törekedett. Többször letörölte és váltogatta az ecsetet, sehogyan sem lelve megnyugvást. Végül megharagudva a mesterségre (*ars*), amiért az felismerhető, a kép gyűlölt helyéhez vágta a szivacsát, az pedig a letörölt színeket úgy vitte fel, ahogy azt a műgondtól várta volna, és így a szerencsés véletlen (*fortuna*) hozta létre a természet valóságát (*natura*).¹⁸

Tradtur (azt mondják) – az Ialysos-narratívának ez a felütése, miként a szinonimaként használatos *ferunt*, *fertur* és a *fama est*,¹⁹ gyakori a *Naturalis historia* egyéb anekdotikus kitérőinek bevezetéseként is. Ezek az ismétlődő formulák világos nyelvi megjelenései az anekdoták orális eredetének és hagyományozódásának. Ugyanakkor a *tradtur* használatos az írásbeli hagyományozódás megnevezéseként is. A *Naturalis historia* esetében, amely száz auktor kétezzer papirusztekercséből nyert húszezer információból, valamint Plinius és kortársainak a megfigyeléseiből²⁰ épült

¹⁵ Rhodos azonos nevű városának névadó alapító hőroza, alakja már az *Ilias*ban felbukkan: II, 653–657.

¹⁶ A szöveghelyeket lásd JOHANNES OVERBECK: *Die antike Schriftquellen zur Geschichte der bildende Künste bei den Griechen*. Leipzig, 1868, Engelmann. 1914–1923.

¹⁷ *Nat. hist.* XXXV, 102–103.

¹⁸ Gesztelyi Tamás fordítása – a szerző (D. Á.) kisebb változtatásaival: IDŐSEBB PLINIUS: *Természettörténet XXXIII–XXXVII. Az ásványokról és a művészetekről*. Fordította és a névmagyarozatokat készítette Darab Ágnes (XXXIV, XXXVI) és Gesztelyi Tamás (XXXIII, XXXV, XXXVII), az utószót írta: Gesztelyi Tamás. Budapest, 2001, Enciklopédia. 190–191.

¹⁹ A teljesség igénye nélkül: *Nat. hist.* VII, 10, 26, 173, 184; VIII, 13, 55, 66, 155; XXX, 65; XXXVI, 17, 127, 191, 195.

²⁰ *Nat. hist. praef.* 17.

fel koherens egésszé, ez a jelentés joggal valószínűsíthető. Szempontunkból mindez azért fontos, mert rögzíti a pliniusi anekdoták átmenetiségét: a kétféle forrás, a szóbeli és az írott együttes jelenlétét, az enciklopédia anekdotáinak Janus-arcát.

A *traditural* felvezetett mondat csak tartalmában anekdota, formája egyszerű ismeretközlés a mester aszketikus életmódjáról. Az erre következő, a festmény technikai megoldásáról beszámoló ugyancsak egyetlen mondat még tartalmában sem anekdota. Áttételesen azonban mindkettőnek szerepe van a kép tökéletessé alakulásában, és kellő előkészítést képezik az erre következő, valóban anekdotaként meghatározható történetnek. Azt a mechanizmust látom itt működésében, amelyet Franz Rosenzweig ír a bibliai elbeszélések formájáról. Eszerint az elbeszelés „indítékát, végszavát magából a beszélgetésből kapja; szükségszerűségét, jelenvalóságát a beszélgetésen belül nyeri. ... Ennek a fajta elbeszelésnek mindig van egy csattanója, egy csúcsa. A végszó és az elbeszelés csúcsa között kell a szikrának átpattannia ahhoz, hogy az elbeszelés a beszélgetés áramába bekapcsolódhassék.”²¹

Az alkotói munkálkodásban, az alkalmazott technikában és a festménynek az egész történetet felvezető minősítésében (102: *Palmam habet*) megfogalmazódó rendkívüliség az a végszó, amely bevonja a történetbe az anekdotát arról, ahogyan ez megvalósulhatott. Az egyszeri és egyedi esetet, a lihegő kutya habzó szájának a megfésztését elbeszelő történetet, amely egy jól ismert anekdotamotívumra épül: a véletlen, a *casus* sorsfordító szerepére. A *Naturalis historiában* egy-egy eset anekdota voltáról gyakran ez az ismétlődő szóhasználat árulkodik.²² Protogenésen is a véletlen, éspe dig a szerencsés véletlen segített. A festményhez vágott szivacs azt oldotta meg, ami éppen a festő görcsös műgondja miatt nem tudott megvalósulni, hogy a kutya ne művinek, a valóságoshoz csak hasonlónak tűnjék, hanem valóságosnak, amelyet nem a mesterség, hanem a *natura* teremtett. Ez az esztétikatörténeti szempontból sem érdektelen mondat egyben az anekdota csattanója. Egy váratlan, szerencsés fordulat, amely megoldja a helyzetet, és lezárja a történetet.

Az, amit a többi auktor a festményről megörökítésre érdemesnek tartott, az információknak pontosan az a három csomópontja, amelyekre Plinius narrációja is épül: a kép helye, elkészítésének körülményei, végül sorsdöntő szerepe Démétriosz ostromának elhárításában.

²¹ FRANZ ROSENZWEIG: A bibliai elbeszélések formai titka. In uő: *Nem hang és füst. Válogatott írások*. Fordította Tatár Gy. Budapest, 1990, Holnap Kiadó. 155–156. Rosenzweig anekdotafelfogását Hajdu Péter alkalmazta a maga anekdotakoncepciójának kialakításában: HAJDU, i. m. (1999), 186–187; HAJDU, i. m. (2005), 216–218.

²² *Nat. hist.* XXXIV, 6; XXXV, 38.

Az *Ialysos*t Cicero még Rhodoson látta,²³ Strabón szerint is Rhodoson volt elhelyezve.²⁴ Csak Plinius állítja, hogy Rómába, a Vespasianus építtette *Béke templomába* került.²⁵

Plutarchos és Ailianos elbeszélése szerint Protógenés hét évig festette a képet,²⁶ Fronto tizenegy évről ír.²⁷ A festő aszkéta életmódjáról és a négyszer felvitt festékrétegről csak Plinius tesz említést. A lihegő kutya megfestésének történetét, amely Plinius narrációjának a tetőpontja, a többi forrás más tartalommal és alapvetően kisebb hangsúllyal beszéli el.²⁸ Ellenben amit az auktorok a legtöbbször emlegetnek, hogy ti. Démétrios az *Ialysos* miatt halasztotta el Rhodos ostromát,²⁹ Plinius ismét a tényszerű közlés formájában rögzíti, noha az *Ialysos*ról ez volt az ókor legismertebb anekdotája:

E miatt az *Ialysus*-kép miatt, nehogy elégjen, nem gyújtotta fel Demetrius király Rhodust, bár csak arról az oldalról tudta volna elfoglalni. Hogy a képet megóvjá, inkább elszalasztotta a győzelem lehetőségét.³⁰

Pliniusszal ellentétben, a többi forrás ezt a történetet – formáját tekintve – anekdotaként beszéli el. Alapvető különbség, hogy csak a festményről és Démétrios csodálattáról tesznek említést: Plutarchos előadásában a művész és az uralkodó nem találkozik egymással, Gellius elbeszélésében pedig Protógenés már nem is él az eset idején. Mindkét elbeszélésben a rhodosiak küldenek követséget a királyhoz azzal a kéréssel, hogy kímélje meg Protógenés festményét, amire Démétrios eláll az ostromtól. Plinius azonban továbbírja – nem a festmény, hanem – Protógenés történetét, ezt ismét egy újabb anekdotával, amely a festő és a király barátságáról szól. Az anekdota csak a *Naturalis historiában* szerepel:

Akkoriban Protogenes városzéli kertcskéjében (*in suburbano hortulo*) tartózkodott, azaz ahol Demetrius tábora volt, és nem zavartatta magát a csatározásoktól, elkezdett munkálkodását nem szakította félbe, csak amikor a király magához hívatta és megkérdezte, miben bízik annyira, hogy a falakon kívül marad. Erre ő azt felelte, hogy tudomása szerint a király a rhodusiakkal áll harcban, nem a művészetekkel. Védelmére a király őrséget helyezett el, és örült, hogy azokat a kezeket védelmezheti (*manus servaret*), melyeket maga kímélt

²³ Cic, *Verr.* IV, 35; *Orat.* II. 11.

²⁴ XIV. 652.

²⁵ *Nat. hist.* XXXV, 102.

²⁶ Plut. *Demetr.* 22; Ail. *VH* XII. 41.

²⁷ *Ep. ad Marcum Caesarem* II, 3.

²⁸ Továbbá Dión Chrysostomos (*Or.* LXIII, 4) nem kutyáról, hanem lórol ír. Miként Plutarchos is, aki azonban az esetet Apellésszel összefüggésben adja elő (*De Fort.* IV. 9 B-C). Valerius Maximus nem nevezi meg a lovat festő mestert: (VIII, 2. ext. 7).

²⁹ Már a *Nat. hist.* VII, 126-ban is; Plut. *Demetr.* 22; Gell. *NA* XV, 31; Suda: v. *Protógenés*.

³⁰ *Nat. hist.* XXXV, 104.

meg, és hogy többet ne szólítsa el munkájától, inkább ő maga, az ellenség ment hozzá, és feledve győzelmi vágyát, a csatazaj és várostrom közepette a művészt szemlélte (*spectavit artificem*).³¹

A pliniusi anekdotavariáns hangsúlyai a következők: Prótozenés város széli kerteskéjében élt és dolgozott; Démétrioszt a festőnek nem az alkotásai, hanem az emberi hozzáállása készítette csodálatra; Démétrios nem társalog Prótozenésszel, mint Nagy Sándor Apellésszel,³² hanem védelmezi, és nem azért látogatja, mert a mester a portróját készíti, hanem magát a művészt szemlélte.

A *Naturalis historia* – mint minden enciklopédikus munka – egy világlátást, értékrendet közvetít. Azt az életideált, amelyet Plinius és sok római számára a múlt, az elődök élete jelentett. Ennek fontos értéke a vidéki élet egyszerűsége (*simplicitas* és *rusticitas*) volt, amelyben megvalósult az ember és az őt körülvevő természet (*natura*) harmóniája. Prótozenés kiskertjében álló háza ezt testesíti meg.³³ Nem kevésbé fontos a Prótozenés-portré további komponense: a festő fáradhatatlan munkálkodása. Ennek a megszállott művésznak az életét a munka töltötte ki, a *labor*, amely az idealizált múlt római irodalmi toposzának ugyancsak megkerülhetetlen eleme. Plinius narrációjában Démétrios nem a festményt, hanem a festőt óvta, és nem a festményeit, hanem az alkotó művészt nézte. A nyelv képmegjelenítő képessége és láttató ereje, a retorikai *enargeia* vagy *illustratio* tehát nem a festményt, hanem a festőt kelti életre. Az alkotás helyett – amelyről annyit sem tudunk meg, hogy mit ábrázolt – az alkotóról fest plasztikus képet, aki Plinius ideálja és etikai *exemplum*a egyszerre.

RETORIKAI EXEMPLUMBÓL PÉLDÁZATOS ANEKDOTA

A *Naturalis historia* anekdotáiról nem tudni – mert a források elvesztek –, hogy korábbi szövegkörnyezetükben mire és hogyan rezonáltak. Plinius narrációjában valamennyi az *exemplum* szerepét tölti be. A példát, amelyet Quintilianus a retorikai bizonyítás harmadik fajtájának nevezett:³⁴

³¹ *Nat. hist.* XXXV, 105.

³² *Nat. hist.* XXXV, 85–86.

³³ A *hortus* jelentőségéről a *Naturalis Historiában* és általában a római gondolkodásban: MARY BEAGON: *Roman Nature. The Thought of Pliny the Elder*. Oxford, 1992, Oxford UP. 79–91; CAREY, i. m., 102–103.

³⁴ *Inst.* V, 11. 1.

Az effajta bizonyítékok közül a leghatékonyabb a szó szoros értelmében vett példa, vagyis valamely megtörtént vagy megtörténtnek vélt esetnek az említése, amely alkalmas arra, hogy meggyőzzön arról, amit állítunk.³⁵ [...] Bizonyos történeti példákat teljes terjedelmükben el lehet mesélni. [...] Mászor csak elég utalni bizonyos tényekre.³⁶ [...] Az efféle példákat úgy adjuk elő, ahogyan közismertté váltak, vagy az ügy érdeke és a jó ízlés megköveteli.³⁷

Plinius pontosan azt alkalmazza a gyakorlatban, amit Quintilianus alig néhány évvel később elméleti tudnivalóként összefoglalt az *exemplum* retorikai alakzatáról. Olykor teljes terjedelmükben előadja a történeteket, olykor csak utal a fabula bizonyos tényeire. Az *Ialysos* fennmaradt elbeszéléseinek összehasonlító elemzése jól mutatja, hogy az anekdota bizonyos részleteit olykor úgy adja elő, ahogyan azok közismertek (*nota*) voltak, azonban többnyire az „ügy érdeke” (*utilitas causae*) szerint választja ki a történetvariánsok egyikét. A szövegstruktúrának és a narrációs technikának a változatosságát ugyancsak alapvetően határozza meg az ügy érdeke, vagyis a narrátori szándék. Ennek megvalósításában, az előadásmódban Plinius fontos szerepet szánt az *ars dicendiből* jól ismert *exemplum*oknak, amelyek között vannak történeti példák, és vannak anekdotikusak. A példázatként alkalmazott anekdoták nem véletlenül fordulnak elő legnagyobb számban az enciklopédia antropológiai és művészeti tárgyú könyveiben.³⁸ Éppen ezek a könyvek azok, amelyek a legtöbbet mutatják meg az emberről, az emberi természetről. Plinius a hírességeket, a személyükhöz kapcsolódó anekdotákat a retorika fontos eszközévé, *exemplum*má formálta, életüket és karakterüket morális-etikai példázatokká alakította. Így áll elő az a paradox helyzet, hogy a görög szobrászat és festészet nagyjai a derék római ideáljává formálódnak. Amikor Prótogenész a római *mos maiorum* megtestesítőjeként tűnik fel, már megszűnik görög festőnek lenni. Ugyanúgy a római kultúrkinccs részévé lett, mint festménye, az *Ialysos*.

³⁵ *Inst.* V, 11. 6. A magyar szöveg Adamik Tamás fordítása: MARCUS FABIVS QUINTILIANUS: *Szónoklattan*. Fordítás és jegyzetek: Adamik T., Csehy Z., Kopeczky R., Krupp J., Polgár A., Simon L. Z., Tordai É. Pozsony, 2008, Kalligram. 364–366.

³⁶ *Inst.* V, 11, 15–16.

³⁷ *Inst.* V, 11, 16.

³⁸ A VII. könyvvel összefüggésben lásd DARAB ÁGNES: *Példázatos és anekdotikus narráció*. In IDŐSEBB PLINIUS: *Természetrájk VII–VIII. Az emberről és a szárazföld élőlényeiről*. Budapest, 2014, Kalligram. 349–355. A művészanekdotákról, a politikusaneekdotákkal is összefüggésben: DARAB ÁGNES: *Plinius Természetrájkja. Anekdotikus narráció és enciklopédikus gondolkodás*. Budapest, 2012, Gondolat. 73–114.

EGY LEHETSÉGES ANEKDOTAMEGHATÁROZÁS

A *Naturalis historia* anekdotáinak többsége mind a formai kritériumokat, mind a szövegben életre hívott dialogikus természetüket illetően megfeleltethető annak az anekdotakoncepciónak, amelyet André Jolles anekdotadefiníciójából és Franz Rosenzweig anekdotafelfogásából építkezve Hajdu Péter alkotott meg: az anekdota történet, csattanóval végződő egyedi eset, amely dialógusba lép nemcsak a befogadóval, hanem a szövegkörnyezetével is, amely életre hívja, amelybe mintegy arra adott válaszként ágyazódik be.³⁹ Az eltérést a narratív funkcióban látom. Az antik anekdoták nem azt a szerepet töltik be, amelyet Hajdu – és még sokan mások – ugyancsak a műfaj normájának tartanak. Nem jellemeznek, hanem *exemplum*ként, vagyis a meggyőzés egyik narratív alakzataként funkcionálnak. Narratív funkciójuk nem az anekdota szereplőjének a jellemzése, hanem etikai értékek történeté alakítása és ily módon közvetítése.⁴⁰ A történettel – bár nem feltétlenül anekdotának nevezhető történettel – megvalósuló jellemzés a történetírás sajátja, miként ez megvalósul Prokopios *Titkos történet* (*Historia arcana*), avagy *Anekdota* című történeti munkájában. Plinius anekdotáiban a szereplő egy-egy etikai érték megtestesítője, médiuma lesz. A *Naturalis historia* anekdotái tehát leginkább azzal az anekdotafelfogással mutatnak rokonságot, amelyet Fehér Erzsébet – ugyancsak a jollesi rendszerre alapozva – „a példázatos elbeszélés egyik alfajaként” definiál.⁴¹ A kettő közötti lényegi különbséget éppen a szereplő viselkedésében, „az elvárt magatartási normákhoz való viszonyulásban” határozza meg. E normákat a – minden jel szerint a jollesi *memorable* fordításaként használt – példázatos elbeszélés hősei eszményi fokon valószínűsítik meg, míg az anekdota hőse valamilyen tekintetben nem a szokásnak megfelelően viselkedik.⁴² A *Naturalis historia* anekdotahősei sem a szokásnak, hanem annak a normának megfelelően viselkednek, amelynek hordozójává a narrátoruk alakította.

Plinius enciklopédiájának irodalomtörténeti értéke, hogy rögzítette egy kisműfaj formálódását. Azt az átmenetet, amelyet Bahtyin az elsődleges beszédműfajokról a következőképpen összegez: „A származékos (összetett) beszédműfajok [...] csupán a kulturális érintkezésformák [...] egy bonyolultabb, viszonylag magasan

³⁹ HAJDU, i. m. (1999), 189.; HAJDU, i. m. (2001), 73–75.; HAJDU, i. m. (2005), 217–218.

⁴⁰ Mi sem mutatja ezt jobban, mint az, hogy a *Nat. hist.* zoológiai tárgyú könyveiben (VIII–XI) az állatok rendelkeznek ugyanazokkal a szellemi és etikai értékekkel, mint a többi könyvben a példaként felmutatott emberek: az okos elefántok, lovak és delfinek (*ingenium, intelligentia*), a hűséges kutyák (*fides*), a nemes jellemű oroszlán (*generositas*) vagy a szorgos és hasznos méhek (*labor, utilitas*).

⁴¹ FEHÉR ERZSÉBET: A hagyományozás elbeszélőformái. Szövegszerveződés és beszédmód Eötvös Károly a *Balaton* utazás és a *Bakony* című műveiben. *Vár Ucca* Tizenhét, 1996, IV/1, 188–189.

⁴² FEHÉR, i. m., 189.

fejlett és szervezett szintjén alakulnak ki (főként írásbeli formában). Formálódásuk során magukba gyűjtik és feldolgozzák a legkülönbébb elsődleges (egyszerű) műfajokat, amelyek a közvetlen beszédérinkezésben alakultak ki. Miután az elsődleges műfajok az összetett műfajok elemeivé váltak, eredeti alakjukat elveszítve, új szerepkörbe lépnek át: közvetlen kötődésük a reális valósághoz és a többi, közvetlenül a valóságra vonatkozó megnyilatkozáshoz megszűnik.”⁴³ Az antik anekdotának minden sajátossága ebből az átmenetiségből vezethető le. Az orális eredet után majdan bekövetkező írásba foglalásból, illetve a szó- és írásbeli formában létezés paralelizmusából. Ebből következően sem a tartalmuk, sem a szövegfajtajuk nem rögzült, ami éppen azt tette lehetővé, amit Bahtyin fogalmazott meg: az összetett műfajok elemeivé válva új szerepkörbe léptek. Az a strukturális és narratív mód, ahogy Plinius például a görög művészanekdotákat a *Naturalis historia* elemeivé tette, megalkotta azt az új szerepkört is, amelybe ebben a szöveggörnyezetben léptek: a hagyományos római értékrendet képviselő *exemplum*okká lettek. Azzá, amelyet Alessandro Barchiesi a latin nyelvű irodalom legsajátosabb vonásának nevez, és amelyben a legfontosabb összekötő szálát jelöli meg az antikvitás és a középkori keresztény kultúra között. Az *exemplum* rövid terjedelmű és könnyen elmozdítható szövegegység, különféle kontextusokra adaptálható kifejezési forma, amely az antikvitás évszázadai után – flexibilitásának köszönhetően – a keresztény prédikációkban, legendákban és a szentek életrajzában, vagyis keresztény példázatként találta meg az új szerepkörét.⁴⁴ A példázatos szövegek alkotta kánont a keresztény kultúra számára Cornelius Nepos, Varro, Valerius Maximus, idősebb Plinius, Plutarchos és Suetonius művei alkották.⁴⁵ Az ő szövegeikkel együtt átöröklődött példázatos narráció biztosíthatta a maga alfajának, az anekdotának is a kontinuitását.

A *Naturalis historia* alapján az antik anekdota a következőképpen írható le. Az antik anekdota „írásba foglalt szóbeliség”,⁴⁶ melynek narratívája nem rögzített, ugyanakkor kötelező sajátossága a rövidség, amely a mondatról a tömör epikus történetmondásig terjedhet. Cselekményének szervező motívuma a véletlen. Nem kötelező érvénnyel, de gyakran végződik csattanóval, amely olykor eredeti szöveggörnyezetétől függetlenül, *sententiaként* vagy *proverbiumként* folytatja önálló

⁴³ MIHAIL MIHAJLOVICS BAHTYIN: A beszéd műfajai. In uő: *A beszéd és a valóság*. Fordította Könczöl Cs. Budapest, 1986, Gondolat. 361–362.

⁴⁴ ALESSANDRO BARCHIESI: Exemplarity: between Practice and Text. In *Latinitas Perennis*. Vol. II.: *Appropriation and Latin Literature*. Ed. Y. Maes – J. Pappy – W. Verbaal. Leiden, 2009, Brill. 41–62.

⁴⁵ BARCHIESI, i. m., 44.

⁴⁶ A kifejezést Assmann használja: Jan Assmann: *Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in früher Hochkulturen*. München, 2002⁴, Beck. 254: „verschriftlicher Oralität”. In JAN ASSMANN: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította Hidas Z. Budapest, 1992, Atlantisz. 260.

életét. Narratív funkciója a retorikából eredeztethető *exemplum*ban határozható meg. Mint ilyen, lenyomata a narrátor etikai vagy esztétikai normáinak. Az anekdota – variabilis tartalmának újramondásaival – szerepet vállal egy közösség emlékezetének és ezzel identitásának⁴⁷ a felépítésében és fenntartásában.

KITEKINTÉS: CARITAS GRAECA/ROMANA

Az antik Rómában a gyermeki szeretet és gondoskodás perszónifikációjának, *Pietas*nak templomot emeltek a későbbi Marcellus-színház helyén. A templom eredettörténetét egy anekdota őrzi, amely ma is olvasható Valerius Maximus történeti munkájában,⁴⁸ Plinius *Naturalis historiájában*,⁴⁹ Hyginus mitográfiai könyvében,⁵⁰ a III. században alkotó Solinusnak javarészt Plinius enciklopédiáját kivonatoló történeti munkájában,⁵¹ valamint látható három pompeji falfestményen⁵² is. Utóbbiak egyikét, amely *in situ* látható M. Lucretius Fronto háza úgynevezett sárga szobájának, a tulajdonos fiúgyermeké hálószobájának egyik falán, különlegessé teszi a határos, hibátlan disztichonokban írt epigramma, amely a freskó bal felső sarkában olvasható.⁵³ Az elbeszélésekben előforduló görög–római névalakok, valamint variánsaik (az apa neve többnyire Mykón/lat. Mycus, néhol Kymón/lat. Cimo, a lányáé Péró/lat. Perus, avagy Hyginusnál Xanthippe) világosan mutatják egyrészt az anekdota görög eredetét, másrészt a szóbeli hagyományozódás folyamatát. A történet maga azonban változatlan: az éhhalálra ítélt és bebörtönzött apát (olykor anyát) úgy menti meg a lánya, hogy látogatáskor titokban megszoptatja. Rajtakapják ugyan, de tettéért mindkettőjüket szabadon engedik, és a börtön helyén templomot emelnek *Pietas*nak.

Valamennyi auctor és a freskóepigramma költője is *expressis verbis* a *pietas* példaként beszél el az esetet. Ezzel tudatosan irányítja a befogadói olvasatot, és a történet/jelenet etikai aspektusát emeli ki: a gyermeki szeretet és a szülőről való gondos-

⁴⁷ Műfaj és kulturális identitás összefüggéséről ír FRÉDÉRIQUE TOUDOIRE-SURLAPIERRE: Műfajelmélet és európai identitás. Fordította Molnár Zs. *Filológiai Közöny*, 2015, LXI/1, szerk. Horváth G. és Szávai D., 7–15., különösen 7–9.

⁴⁸ V, 5. 4. 7; V, 5. 4. ext. 1; V, 5. 4. ext. 2.

⁴⁹ VII, 121.

⁵⁰ *Fab.* 254.

⁵¹ I, 124.

⁵² Eredetileg hat campaniai freskón ábrázolták, melyekből ez a három maradt fenn – kettő a nápolyi Museo Archaeologico Nazionaleban van kiállítva: ÉVELYNE PRIOUX: L'épigramme de la « chambre » jaune: Micon et Péro dans la maison de Marcus Lucretius Fronto. *Pallas*, 93 (2013), 220–221.

⁵³ A festményről és az epigrammáról külön-külön és egymás kontextusában nyújt elemző tanulmányt Prioux. Lásd PRIOUX, i. m., 217–235.

kodás, a *pietas* erényét. Plinius a maga elbeszélését a „*pietatis exempla*” minősítéssel vezeti fel, vagyis az anekdotát példázatként mondja el. Az antikvitásban a szülőről gondoskodni morális-etikai kötelesség volt. A *pietas* egyik megvalósulásaként olyan elvárt magatartás, amelyet szükségtelen volt törvénnyel előírni. A zsidók és a keresztények számára a gyermeki *caritas* Isten parancsa, amitől a norma új jelentést kapott: teljesítése vagy nemteljesítése összekapcsolódott a halál utáni jutalmazással vagy büntetéssel.⁵⁴ Az antikvitás példázatos anekdotája immáron ezzel a krisztianizált tartalommal, keresztény példázatként látható számos, többnyire XVII–XVIII. századi festményen, köztük Rubensén, aki több változatban is megfestette Pero és Mikón történetét.⁵⁵ Valamennyi festmény ikonográfiája a pompeji freskótól kezdve változatlan: egy fiatal nő a mellét nyújtja egy idős, összebilincselte kezű férfinak, és közben feszülten hátratekint, nyilvánvalóan azért, nehogy tettét az őt észrevegye. A festmények címe, a *Caritas Romana* még visszautal a történet antik eredetére, de azt már a keresztény szeretet megvalósulásának példajaként, a gyermeki gondoskodás példázataként állítja elénk. Az antik anekdota Peróról és Mikónról tehát keresztény *exemplum*ként éli tovább az életét, amiként Barchiesi az antik kultúra legfontosabb átörökítő médiumát jelöli ki.

Ugyanakkor a fiatal női test szépsége és a megviselt idős férfitest kontrasztja, valamint a festmények középpontjában feltáruló meztelen női mell vitathatatlanul egyfajta pikantériát visz a vallási tartalmú jelenetbe. Ez pedig az anekdotának a könnyedebb arcát villantja fel, amely a késő ókorban Prokopios *Anecdótájának* és még inkább az újkori anekdotáknak a sajátja: a szórakoztató jellegét. Annak a vizsgálata azonban, hogy az anekdota példázatos funkciója és felerősödő szórakoztató jellege mikor fonódott össze, és találta meg új szerepkörét a jellemzés egyik módjaként, ismét egy minőségileg más kérdés.

⁵⁴ CHRISTIAN GNILKA: Altersversorgung. In *Reallexikon für Antike und Christentum*. Suppl. Bd. 1. Stuttgart, 2001, 281.

⁵⁵ Talán a legismertebb az amsterdami Rijksmuseumban látható, 1630 körül készült *Cimon és Pero*.

MEZŐSI MIKLÓS

MUSIKÉ, LOGOS ÉS A DEINON

A többszólamú próza születése a szofisták szelleméből

Tragikus história:

Aischylos, Sophoklész és Thukydides

BEVEZETÉS

Amikor Bulgakovnál, *A Mester és Margarita* első fejezetében a földre szállt Sátán bemutatkozik, okmányokkal igazolva kilétét, *történetíróként* – „историк” – aposztrofálja magát („Igen, talán *historikus* is vagyok”). Majd hozzáteszi: „Ma este érdekes *históriák* színhelye lesz a Patriarsije Prudi”. A gyanútlan olvasó talán nem sejti még, hogy e „históriák” *deinos*, azaz a jelenlévők számára *rettenetes, hamarosan bekövetkező szörnyű* eseményekre, azaz „önmagukon túllépő, a logossal szorosan összetartozó sorscsapásokra” utalnak. Érdekes *históriák* színhelye az irodalomtörténet-írás is.

Jelen írás középpontjában három olyan fogalom áll, amelyek együttesen döntő szerepet játszottak az irodalom történeti fejlődésében. A zene és irodalom kapcsolatának, valamint a tragédiaköltészet prózába merülésének a leírására a *musiké*, a *logos*, valamint harmadikként a kettő közös szorításában lévő *deinon* („rettenet; félelmetes dolog”) szavak látszanak alkalmasnak.

Első lépésként a *musikénak* és a *logosnak* a bekövetkező *deinont* létrehozó kooperatív poétikáját Aischylos *Agamemnónjának* „operajelenetén” mutatom meg. Ezt követi egy Sophoklész-kardal kulcsszavának, a „*deinos*” melléknévnek az (újra)értelmezése, amelynek köszönhetően beláthatóvá válik a műfajok fejlődésének azon szakasza, amely mentén a dráma előkészíti a terepet a próza számára. A *deinon* a továbbiakban az új műfaj, a történetírás poétikája építőköveként funkcionál.

A történetírás a legelső prózai műfaj; egyedül a görög világképben a Kr. e. V. század derekától beálló változásokra új művészi eszközökkel reflektáló Thukydides történetírása bizonyult képesnek a tragédia lényegi jegyeinek produktív átmentésére. Darien Shanske, aki az attikai tragédia meghatározó jegyeként írja le a *deinont*, ami „az önmagán túllépő, a logossal szorosan összetartozó sorscsapásra vonatkozik”, ugyanezt a fogalmat a thukydidesi történetírás központi kategóriájává teszi meg. Shanske *Thucydides and the Philosophical Origins of History* című könyvében kifejtett koncepciójára, valamint egy saját korábbi tanulmányomra¹ támaszkodva

¹ MEZŐSI M.: Kakukktójas-e az oráció az elbeszélő műfajokban? Rege és regény között: Homéros és Thukydides retorikái. In *Regényművészet és íráskultúra. Tanulmányok. A negye-*

a görög történetírásnak az irodalmi műfajok történeti fejlődésében betöltött kulcs-szerepére és az V. századi „szofista fordulattal” való lényegi kapcsolatának irodalomtörténeti relevanciájára szeretnék rávilágítani. A „History” mint műfaj jelentőségét nem lehet eléggé hangsúlyozni: a történetírással születik meg nemcsak a próza, hanem a modern értelemben vett „irodalom” is. Az orális beállítottságú irodalom ugyanis a történetírás megjelenésével válik *írott és olvasott irodalom*má.

Az európai irodalom *aranykorában*, amelynek határait a homérosi hőseposztól az archaikus görög lírán át a tragédia (dráma) korával bezárólag húzhatjuk meg, irodalom és zene békés szimbiózisban éltek egymással. Ekkor még nem volt *külön szó az irodalomra*. A fiatal bázeli klasszika-filológus, Friedrich Nietzsche így írja le ezt a „paradicsomi” állapotot:

A literatúra, az irodalom szó fogalmisága elgondolkodtató és előítéletet is hordoz. [...] éppen a görög irodalom voltaképpen legértékesebb része esetében kell különösen csínján bánnunk az írás és olvasás gondolatával, nem is azért, mintha nem állt volna rendelkezésre az írás, hanem mivel az pusztán eszköze volt a nyelv művészetének, aki legelőbb is beszédével és énekeivel lépett a közönség elé.² [...] a görögök klasszikus irodalma olyan, mint a komédiás művészete, a pillanatnak szánva, a jelen lévő hallgatónak és nézőnek, anélkül, hogy gondoltak volna az utókorra (legföljebb közvetve). Homérosz himnusza, Pindarosz kardala, Szophoklész tragédiája, Démoszthenész beszéde egy egészen konkrét, egyszeri publikum számára készült: ezt a hatást akarták elérni. Nem létezett ideális, meghatározatlan közönség. Ugyanakkor azt látjuk, hogy *mindig több művészet kapcsolódik össze*, legalábbis a cselekvés és a deklamáció művészete, de lehet a zene, a dal és a tánc is. Elvonatkoztatnak a művészetek ilyen összefonódásától, amikor később a tisztán klasszikus irodalmi műveket kánonná teszik az olvasó ember számára. A későbbiekben tehát kétféle módon is félreismerték a görög nyelvű műalkotásokat: 1.) elválasztották azokat a sajátos alkalmától, a sajátos közönségtől, és úgy kezelték, mintha meghatározatlan lenne a kör, a közönség, amelynek a műveket szánták; 2.) *elválasztották a hozzájuk tartozó művészetektől, és és úgy tekintették, mintha olvasóknak írták volna azokat* [...].³

dik veszprémi regénykollokvium. Szerk. Kovács Árpád, Szitár Katalin. Budapest, 2012, Argumentum /Diszkurzívák, 13./, 83–93.

² FRIEDRICH NIETZSCHE: A görög irodalom története. In NYÍRI K. – SZÉCSI G.: *Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérostól Heideggerig*. Budapest, 1998, Áron Kiadó. 21–37 (21). Németül lásd: FR. NIETZSCHE: *Philologica*. Band 2. *Unveröffentlichtes zur Literaturgeschichte, Rhetorik und Rhythmik*. Hrsg. Otto Crusius. Leipzig, 1912, Alfred Kröner Verlag /Nietzsche's Werke, Band XVIII./, 3–5, 131–150.

³ NIETZSCHE, i. m., 25.; CRUSIUS, i. m., 135.

LOGOS, MUSIKÉ, PATHOS

Mykéné királya, a Tróját elfoglaló görög seregek fővezére, Agamemnón húszévi távollét után hazatér. Bevonul a királyi palotába, otthagya feleségét, Klytaiméstrát az argoszi vénnek és a Trójából zsákmányolt jóstehetségű királylány, Cassandra társaságában. Klytaimésztra, miután hiába szól Kassandrához, maga is otthagya a színt, és a király után megy a palotába.

A fennmaradt drámaszöveg (*Agamemnón*, 1072–1177) metrikája, illetve a szöveg alapján rekonstruálható dramaturgiai folyamat vizsgálatával Fodor Géza arra a következtetésre jutott, hogy a Cassandra-jelenet előadása közel állhatott ahhoz, amit ma „operajelenetnek” neveznénk.⁴ Mielőtt továbblépnénk, tisztázni kell néhány, a görög tragédia szerkezetével kapcsolatos fogalmat. Aristotelész a tragédia alkotóelemeinek számbavételekor *kommos*nak nevezi „a kar és a színész közös panaszát”.⁵ A dramaturgiai folyamat szabatos leírása érdekében a kommos helyett célszerűnek látszik más, árnyaltabb megkülönböztetésre alkalmas terminológiát használni.⁶ A színész és a kar közös, egymással dialógusban lévő formaegysége az *amoibaion* („váltakozó”). Két fajtája van, a féllírai *amoibaion* és a tiszta lírai *amoibaion*. A féllírai *amoibaion*ban a színész szaval, a kar énekel és táncol. A szavalás a beszélt vers mértékeiről, az ének (és a tánc) a lírai *metrumokról* ismerhető fel. A lírai – az énekel-táncolt – résszel felelő beszéd másik neve „epirrhéma”. Az „epirrhématikus kompozíció”, vagy *epirrhématikon* („hozzámondott”) a lírai – a táncolt-énekel – és a szavalt részek váltakozása. Hansjürgen Popp szerint a színész és a kar e kontrasztja a görög tragédia két eleme, a *logos* és a *pathos* konfrontációját testesíti meg: „...ez esetben a *pathos* nyelve a *musiké*.”⁷ A görög tragédia két eleme, a *logos* és a *pathos* nemcsak a metrikai forma, hanem a kifejezés- és érvelésmód tekintetében is konfrontálva vannak egymással.⁸ Hosszabban idézem Fodor Gézát Cassandra *musikéjéről* és *pathosáról*:

⁴ FODOR GÉZA: Egy antik „operajelenet”. A *musiké* Aischylos Agamemnónjának Cassandra-jelenetében. *Magyar Zene*, 43 (2005), 3–20.

⁵ *Poétika* III. 2. (1452b). In ARISZTOTELÉSZ: *Poétika és más költészettani írások...* Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, 1997, PannonKlett Kiadó. 53.

⁶ „A kommos a kar és szereplő(k) váltakozó gyászéneke (ARISZTOTELÉSZ: *Poétika* 1452b), ezért nem szerencsés a tragédia örömet kifejező váltakozó énekeit is kommosnak nevezni (valódi kommos a *Perzsák vége*, 931–1077). Az *amoibaion* (»váltakozó, egymásnak felelgető«) és *epirrhématikon* (epirrhéma = »hozzámondott«) terminusok tisztán formaiak, nem jelölik ki a formarész helyét az érzelmi skálán.” KÁRPÁTI ANDRÁS: Aischylos és a zenedramaturgia születése. In *Tanulmányok Újfalussy József emlékére*. Szerk. Berlác M. – Grabócz M. Budapest, 2013, L'Harmattan. 363–388 (372).

⁷ HANSJÜRGEN POPP: Das *Amoibaion*. In *Die Bauformen der griechischen Tragödie*. Szerk. Walter Jens. München, 1971, Wilhelm Fink Verlag. 230, 232, 233, 239, 240, 241. Idézi FODOR, i. m., 4.

⁸ POPP, i. m., 240. Idézi FODOR, i. m., 5.

A 3. strófpárban [...] Cassandra víziók sorában idézi fel az Atreidák házának véres múltját. Az amoibaion új szakaszba ér, és a továbblépés látszólag dialogikus, Cassandra mintha a karvezető információjára reagálna, ez azonban egyáltalán nem biztos, a benne megindult asszociációsornak megvan a maga saját dinamikája és logikája. Az amoibaion e második, egyetlen strófpárnyi szakaszának az a legfontosabb sajátossága, hogy a musikében a szavak nem elbeszélnek, hanem képeket idéznek föl: istentelen ház, rokonöldösés, lefejezés, embermészárszék, vérrel befröcskölt föld. Ez nem történet, ezek egy történet mozzanatainak diszkontinuus felvillanásai [...]. Musiké és erős képesség egymást indukálja. A karvezető felfogja az utalásokat, és megérti, hogy Cassandra felfedezte és felfedezi a gyilkosságokat. De figyelemre méltó, hogy a musiké és a képek együttesének megnövekedett érzéki hatása megmozgatja a karvezető tudatalattiját, a jambikus trimeter, a beszédmód változatlan marad ugyan, de az eddigi fogalmiság után maga is képpel él: az idegen nő éles szimatú vadászkutyává válik képzeletében. Az antistrófában Cassandra villanásnyi víziói szörnyű eseménnyé konkretizálódnak: két síró, legyilkolt gyerek jelenik meg előtte, s egy apa, aki megette feldarabolt és megsütött húsukat.

[...]

A 3. strófpár múltat felidéző víziói után a 4. és 5. strófpárban fokozatosan felrémlik Cassandra előtt, hogy mi készül a palotában: a víziók jóslatokba csapnak át. A felvillanó képrészletek most is csak lassan állnak össze egésszé, és konkretizálódnak jelentéssé. [...] Cassandra víziójának nemcsak homályos és fenyegető tartalma lett nyugtalanítóbb, hanem a musikéja is: strófaínak terjedelme megkétszereződött az előző strófpárhoz képest, ... ritmikája ... izgatottabbá, a pathos intenzívebbé vált. [...] a kar szövege, amelyet [addig] a karvezető racionális beszédmódja képviselt, most Kasssandra nyelvéhez közelít, amennyiben szabad folyást enged emócióinak, és ő is képekben fejezi ki magát. [...] Cassandra víziói még nem kerekedtek ki világos történetté, de egyrészt musikéja... fokozatosan akkumulált egy olyan emocionális energiát, megteremtett egy olyan érzelmi erőteret és magaslátot, egy olyan idegállapotot, amelynek a hatása alól senki nem vonhatja ki magát, amely tudat alatt, érzékileg hat, mondhatni „fertőz” és magával ragad, másrészt szövege sem [...] logocentrikus, hanem a képek uralkodnak benne, amelyek a képzeletre hatnak, s amelyek végül az Erinyk képzetét felidézve közvetlen veszélyérzetet képesek felkelteni a karban. [...] És most már megkerülhetetlenül kibontakozik a gyilkosság eseménysora [...].

S most újabb fordulat történik... Kassandrában. A 6. strófpárban a jelen vízióját a jövőé váltja fel, a saját jövőjéé.⁹ A Cassandra-jelenet dramaturgiai mozgásait, amelyek valódi tétje „az önmagán túllépő, a logossal szorosan összetartozó sorscsapásra vonatkozó” *deinon* megragadása, egyszersmind „utolérése”,¹⁰ valójában nem a drámai cselekvés „játsza le”, és nem is a *logos* (a beszéd), hanem az érzelmi munkát modellező *musiké* – „mint majd egyszer az operában”¹¹ –, amelyet a jelenet főszereplője a logossal egyenrangú nyelvi kifejezőeszközként „beszél”.

⁹ FODOR, i. m., 10–12.

¹⁰ Ti. Cassandra jóslata.

¹¹ FODOR, i. m., 16–17.

DEINON

Következő fogalmunk, a *deinon* ugyancsak egy tragédiaszövegből, Sophoklés *Antigonéja* első stasimonjának kezdő sorából való:

Sok *deinos* van, de az embernél nincs semmi, ami *deinosabb* lenne.

Korábban részletesen írtam az *Antigoné deinonjáról*,¹² így e helyütt csak „a görög nyelv egyik legnehezebben meghatározható szava”¹³ jelentésének behatárolására térek ki, majd pedig Shanske nyomán¹⁴ összefoglalom a szó lehetséges jelentéseit és vonatkozásait Sophoklés *Antigonéjában*. Robert F. Goheen a következőképpen húzza meg a *deinos* melléknév szemantikai határait: „az emberben természettől fogva meglévő nagy hatóerővel bíró képességre utal, és [a szöveg] ezt nem pusztán csodálatosként vagy pusztán veszélyesként jeleníti meg, hanem egyszerre mindkettőként. [...] A kardal kontextusa legalább két fő, egymástól bizonyos tekintetben eltérő jelentésspektust tesz lehetővé: az ember *bámulatos képességét* és azt a *különös veszélyt*, amit ez a képesség [másokra, a világra] jelent.”¹⁵ Goheen definíciókísérlete már átvezet a thukydidési *historia* felé. Az *Antigonéban* az ember az, aki a legnagyobb mértékben *deinos*. Ki ez az ember? Antigoné? Az őr szerint Kreón viselkedése *deinos*, ugyanakkor azt is mondhatjuk, hogy az őr viselkedik *deinosként*. Ha az *Antigonéban* valakitől nem lehet elvitatni a *deinont*, az Kreón. Mindez abba az irányba mutat, hogy az első stasimon valamiféle általános reflexió az emberről – ha tetszik, egy történeti antropológia költői vázlata. Sophoklés *deinonja* ezért nem fordítható a szótárban fellelhető „szörnyű”, „csodálatos” vagy „félelmet keltő” kifejezések *valamelyikével*, hanem mint „különös”, „aki nincs otthon”, vagy „aki nincs összhangban” – értelmezhető úgy, mint valamely ambivalens erő, ami képes a civilizáció megteremtésére és veszélyeztetésére is.

A bevezető után rátérhetünk a tulajdonképpeni fő témánkra, a *deinos* és a *logos* „viselkedésére” Thukydidésnél.

¹² MEZŐSI M.: Csodálatos-e az ember? Az Antigoné első stasimonja. *Studia Litteraria*, LIV (2015), 1–2. sz. *Élő antikvitás*. Szerk. Tóth Judit. 18–34.

¹³ GREGORY STALEY: The Literary Ancestry of Sophocles’ “Ode to Man”. *The Classical World*, 1985/6, 561–570 (563).

¹⁴ DARIEN SHANSKE: *Thucydides and the Philosophical Origins of History*. New York, 2007, Cambridge University Press. 86–87.

¹⁵ ROBERT F. GOHEEN: *The Imagery of Sophocles’ Antigone: A Study of Poetic Language and Structure*. Princeton, 1951, Princeton University Press. 53. (Kiemelés az eredetiben.)

DEINOS ÉS A LOGOS: THUKYDIDÉS

Shanske szerint annak ellenére, hogy a *deinon* Thukydidésnél nem fordul elő olyan gyakran, mint a tragédiaíróknál, a szó használata önálló, ha lehet, még konzisztensebb, mint amazoknál.¹⁶ A *deinon* attól rettenetes, hogy a katasztrófának egy végét nem érő láncolatát vetíti előre; egy olyan láncreakció beindulásával fenyeget, amelynek sosem lesz vége, mivel a rettenet forrása mi magunk, emberek vagyunk, és ennél fogva, valahányszor csak kísérletet teszünk a katasztrófa elhárítására, megsokszorozzuk őket.¹⁷ Shanske válasza a kérdésre, hogy mi az, ami ennyire elkerülhetetlenül rettenetes mibennünk, a *logos*. Olyan lények vagyunk, mondja, akik logossal letünk felruházva, ám ez a *logos* soha nincs teljesen az ellenőrzésünk alatt.¹⁸ Ezért a tragédia – a „tragikus” – nem korlátozható a tragédia színpadára, egy ünnepre vagy akár egy városállam keretei közé. Az embert üldöző katasztrófa örök, soha nem ér véget. Megszületik a történetírás. A *peloponnésosi háború* 3. könyvének 82. fejezetében olvassuk: Mert amíg a városokban a politikai vezetők [...] az uralomért a legkülönbözőbb módon vetekedve nem riadtak vissza a legiszonyúbb eszközöktől [*tá deinotata*] sem, a megfélemlítés egyre több módszerét alkalmazták, bosszújuknak nem szabott határt sem a jog, sem az állam érdeke, s csak azzal törődtek, ami nekik akkor éppen kellemes volt.¹⁹

A fenti Thukydides-idézetben a kulcs a *deinotata* [legrettenetesebb, legiszonyúbb] szóban van elrejtve. Mi az, amit Thukydides a fenti idézetben úgy ír le, mint ami a leginkább *deinos*? A cselekedetek amiatt a leg*deinos*abbak, mert családi és közösségi kötelekeket szakítanak szét, vagy a törvények áthágása, vagy a viszálytól meggyengített állam sebezhetősége miatt? Bár az említett katasztrófák mindegyike leírható a „rettenetes” jelzővel, Thukydides itt azokra a kirívó katasztrófákra helyezi a hangsúlyt, amelyek azokat érik, akik túlságosan messzire mentek a versengésben, az *agón*ban. Az *agón* a polis és a polisok egymás közötti viszonyának központi lételem. A legrettenetesebb az lesz, amikor a polis által mozgásba lendített interakciók a polis ellen fordulnak.²⁰

¹⁶ SHANSKE, i. m., 72.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ THUKYDIDÉS: *A peloponnésosi háború*. Ford. Muraközy Gyula. Budapest, 1985, Európa. 266.

²⁰ SHANSKE, i. m., 78.

A RETORIKA ÉS A SZOFISTA MOZGALOM

Az V. század középső harmadában a szofisták színre lépésével fordulat állt be a görög filozófiai gondolkodásban: a vizsgálódás középpontjába maga a gondolkodás és a nyelvhasználat került, az új irodalmi műfaj pedig a *történetírás*.

Ha azt mondjuk, hogy a görögségnek a *nyelvről való gondolkodása* a *szofisztikából* táplálkozott, a grammatika és a retorika elméletének szofisztikai eredetére világítunk rá. Platónnak a *jelentés* mibenlétéről több helyen – így *A szofistában*, a *Phaidrosban* és különösen a *Kratylosban* – megjelenő meghatározása az európai *nyelvi reflexió* megszületésének a pillanata: *a szavaknak azáltal van jelentésük, hogy dolgokra vonatkoznak*. Nem véletlenül írja le majd Nietzsche, a szofista filozófia újkori rehabilitálója ezt a mondatot: „...elmondhatatlanul fontosabb, hogyan nevezik a dolgokat, mint hogy mik is e dolgok valójában...”²¹ Ha mindezt az irodalomtörténet perspektívájából nézzük, a szofisztika és a retorika egybeesik a próza megszületésével – Hérodotos és Thukydides színre lépésével. A műfajtörténet szempontjából ez a *történetírás*, a „historiográfia” (vagy ahogy angol nyelvterületen nevezik: *history*) megszületésének a pillanata. A görög világképben beálló változásra (is) reflektáló irodalomtörténeti fordulat jellegzetes, sőt vezető szereplője – a dráma mellett – Thukydides *történetírása*. A *deinont* az attikai tragédia meghatározó jegyeként leíró Shanske felfogásában Thukydides irodalomtörténeti jelentősége abban ragadható meg, hogy a tragikus *logost* az író az általa tárgyalt jelen eseményeivel köti össze, ezzel a *deinon* a történetírói mű tragikumának is meghatározó jegyévé válik.²²

Mi köze a történetírásnak és a filozófiai gondolkodásban beállt változásnak a „szofista fordulathoz”? Ahhoz a szofista fordulathoz, mely után a filozófiai reflexió tárgya a „valóság”, a „realitás” helyett a *nyelv* lesz? Ritoók Zsigmond megállapítja, hogy történetileg a retorikának mint szakismeretnek (technének) a szofisztikából eredeztetett „ismeretelméleti megalapozása”²³ Prótagoras nevéhez fűződik. Gorgias (akinek a hagyomány a történetíró Thukydidest is a tanítványaként tartja számon) volt azonban az, aki ezt a szemléletváltást konzekvensen végigvitte.²⁴ Gorgias szerint

²¹ FRIEDRICH NIETZSCHE: *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 1997, Holnap Kiadó. Második könyv, 58. fej. (92).

²² „...a tragikus *logost* az író az általa tárgyalt jelen eseményeivel köti össze, ezzel a *deinon* a történetírói mű tragikumának is meghatározó jegyévé válik”. Vö. a puskinsi „történetírói” pozícióval, amit a *Borisz Godunov* drámával elfoglal, és egyben szét is tör. Lásd erről MEZŐSI: A Borisz Godunov-szüzsé: történet(és)írás... Az autoritativ elbeszéléstől a művészi szkepszisig. *Literatura*, XXXIII, 1 (2007), 19–29.

²³ RITOÓK ZSIGMOND: Költészet és retorika a görögöknél. *Holmi*, XVI. évf., 11 (2004), 1339–1345. A magyar ókortudományban a görög szó fonetikájához igazodó „retorika” alak terjedt el.

²⁴ Uo., 1341–1342.

nincs ellentmondástól mentes „abszolút igazság” (ezt a fonalat majd Nietzsche veszi majd föl), csak vélemények lehetségesek, amelyek közül a *valószínűség alapján* lehet választani. A köztük való választást *logikai úton* járva lehet végrehajtani, vagy *rábészéléssel*, vagy mindkettővel, attól függően, hogy a másik fél várhatóan melyiket látja valószínűbbnek. Megszületik tehát a retorika.

A görög *ιστορία* szónak eredetileg semmi köze nem volt ahhoz, amit a „history”, „historie”, история stb. szavak ma jelentenek, tehát nem „történelmet”, nem is „történetírást” jelent, hanem „tudakozódást, ismeretet, tudást, valaminek az elbeszélését”. A *ιστορία* szó a görög „tudni” ige egyes alakjaiban meglévő *ιδ-* töre megy vissza (lásd például: *οἶδα*, „tudom”). A **vid-* tö ott van a látást, illetve tudást jelentő igék tövében az indoeurópai nyelvekben csakúgy, mint az óind *Védák*ban, a legmagasabb rendű *tudás* letéteményesében, vagy az angol *wise* (angol) „okos, bölcs”, *wissen* (német) „tud”, *video* (latin) „lát, megért, belát” szavakban. A Hérodotosi és a Thukydidesi *ιστορία* tehát a *tudakozódás és kutatás révén megszerzett* ismereteket, illetve ezek leírását jelenti. Műfaj történeti szempontból a *történetírás* megszületésének pillanatában vagyunk – a *tudás*, a *tudományos gondolkodás kialakulásának* nagy pillanatában. Ami egyben a prózapoétika big bangje, ha úgy tetszik, amikor az ismeretszerzés a „mesélés” rovására felértékelődik, és a *logos* háttérbe kezdi szorítani a *mythos*.²⁵ Egy hallatlanul fontos műfaj történeti pillanatról van szó: a „prózai fordulatról” – mely fordulat egy többszólamú elbeszélői műfajban, a thukydidesi oknyomozó történetírásban ölt testet.

A „POLIFÓN” THUKYDIDÉS

Nietzsche kevés irodalmi élményéről nyilatkozik a feltétlen elismerés hangján – e kiüntetett szerzők egyike Thukydides. Néhány francia szerzőn kívül Hérakleitos, Horatius, Dante és Dosztojevszkij alkotják az elitklubot, amely számunkra nem is elsősorban a klubtagok irodalomtörténeti presztízse miatt sokatmondó, hanem amiatt, mert ez a klub olyan szerzőket fogad csak be, akiktől genetikusan idegen valamely egyetlen kinyilatkoztatott „igazság” vagy „eszme” megjelenítése, és akik mindannyian valamely többszólamú kifejezőmód felé kacsingatnak. A klub tagjai sorában Dante csak látszólag számít kivételnek: az *Isteni színjátékot* Oszip Mandelstam egy olyan korban született *zenei alkotásként* írja le, amikor még nem találták fel az orgonát: „Alighieri jóval J. S. Bach előtt, amikor még nem építettek nagy, monumentális orgonákat [...], amikor a citera volt az emberi hangot kísérő fő hangszer, Alighieri a szó művészetén belül egy hatalmas orgonát épített, és az töltötte el örömmel, hogy

²⁵ Vö. például Dosztojevszkij forráskezelését a nagyregényeiben: a szerző teljesen eltűnik a forrásai mögött.

megszóltatta mindegyik regiszterét, bömböltette vagy turbékoltatta a sípokát.”²⁶ Horatius ódáit is minden bizonnyal sajátos univerzalitásuk, a részek egésze komponálásának mesteri *összjátéka* hozza ebbe a társaságba,²⁷ csakúgy, mint Hérakleitoszt, az ellentéteket egymásba nyitó gondolkodót. A „társaságból” nekünk most mindekelőtt Dosztojevszkij tűnik a legérdekesebbnek. Figyeljük meg, mit becsül nagyra Nietzsche Thukydidesben, és vessük egybe azzal, amit Bahtyin *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyvében a polifón regényszerkesztés fogalmának bevezetésében lefektet:

Egy példakép. – [Thukydides] a legátfogóbb és a legelfogulatlanabb módon leli örömét minden tipikus emberi tulajdonságban és eseményben, és úgy találja, hogy minden típushoz hozzátartozik egy bizonyos adag józan ész: ez az, amit megpróbál felkutatni. Nagyobb gyakorlati igazságosságról tesz bizonyosságot, mint Plátón; nem rágalmazza és nem is ócsárolja a neki nem tetsző embereket, vagy azokat, akik az életben fájdalmat okoztak neki. Ellenkezőleg: mivelhogy csak típusokat lát, ezért minden dologba és személybe valami nagyságot lát bele és lát hozzájuk... Így jut el benne, az ember portréját megrajzoló gondolkodóban, utolsó pompás kivirágzásában a legelfogulatlanabb világismeretnek az a kultúrája, amely Sophoklésben lelte meg a költőjét, Periklésben az államférfiát, Hippokratésben az orvosát, Démokritosban pedig a természettudósát: az a kultúra, amely rászorgált arra, hogy tanítóinak, a szofistáknak a nevére kereszteljük, és amely, sajnos, a keresztelésnek ettől a pillanatától fogva egyszerre csak elkezd halványulni és megfoghatatlanná válni számunkra...²⁸

Nietzsche itt mintha Bahtyin leírását előlegezné meg Dosztojevszkij polifonikus regénypoetikájáról. Thukydides írásművészete, amelyet Nietzsche a *többszólamú írói attitűd* és a *kutató megismerés* egymást feltételező ötvözeteként ír le, valóban „rászorgál” a „szofista névre”. Ritoók Zsigmond így határozza meg a retorika családfáját: „Amiért azonban a retorikát mint szakismeretet, technét mégis az V. század közepétől, a szofisztikától kell eredeztetnünk, az az ismeretelméleti megalapozottság.”²⁹ A szofista eredet, illetőleg hogy Nietzsche előszeretettel nevez szinte bárkit szofistának az athéni klasszikus korból, aki nem Plátón és nem Sókratész, nem filozófia-, de nem is irodalomtörténeti kategorizálás a részéről, hanem annak az észrevételezése, hogy a retorika „ismeretelméleti megalapozottsága” okán az ember port-

²⁶ O. E. MANDELSTAM: Beszélgetés Dantéról. In uő: *Árnyak tánca*. Ford. Makai I. Budapest, 1992, Széphalom Könyvműhely. 82–131, 92.

²⁷ „A szavaknak ez a mozaikja, ahol a szavak mint hangzás, mint hely, mint fogalom is helyükön vannak, balra és jobbra, az egészbe hatalmas erőt sugároznak, a jeleknek terjedelmi és számbéli minimuma révén éri el a jelek maximális energiáját.” NIETZSCHE: *Bálványok alkonya, Nietzsche kontra Wagner*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 2004, Holnap Kiadó. 100.

²⁸ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Hajnalpír*. 168. fej. Ford. Óvári Csaba. Budapest, 2009, Attraktor Kiadó. 98.

²⁹ RITOÓK, i. m., 1341.

réját megrajzoló gondolkodót, a legelfogulatlanabb világismeretnek ama kultúrájának utolsó pompás kivirágzását a „szofisztikából kell eredeztetnünk”. (Emlékeztetőleg jegyzem meg, hogy Thukydides állítólag Gorgias tanítványa volt.)

A következő két idézet ugyancsak Nietzsche-től való:

Thuküdidész[ben]... az a feltétlen akarat munkál [hogy] semmivel ne áltassuk magunkat, az ész-értelmet a *realitás*ban lássuk – nem magában a „tisza” észben, semmiképp sem az „erkölcsben”... Nála fejlődik tökélyig a szofista-kultúra, mit is mondok, a *realista-kultúra*: ez a felbecsülhetetlen irányzat az épp mindenütt elszabaduló Szókratész-iskolás morál- és ideál-svindli közepette! [...] Thuküdidész: mint nagy összegződése, utolsó megnyilvánulása annak az erős, szigorú, kemény *tényességnek*, mely a régebbi hellének ösztönösségében lakozott. A realitással szembeni *bátorság* különböztet meg végső soron olyan alkotókat, mint Thuküdidész és Platon...³⁰

...ne legyünk hálátlanok a megszokott perspektívák és értékelések e megfordításaival szemben, amelyekkel a szellem már nagyon régóta hasztalanul és kártékonyan tombolva pusztítja önmagát: mindazonáltal másképpen látni, egyszer végre más látásmódot *akarni* az értelemnek nem közepszerű iskolája, nem közepszerű készülődése eljövendő „objektivitása” felé – ám ez utóbbit nem „érdektelen szemlélődésként” értjük, hanem olyan képességként, amely lehetővé teszi, hogy pro és kontra érveivel *szabadon rendelkezék* és különféle módon kombinálhassa őket: mégpedig úgy, hogy éppen a *perspektívák különfélesége* és az indulati interpretációk legyenek használhatók a megismerés számára. [...] Itt³¹ mindig azt követelik tőlünk, hogy olyan szemmel gondolkodjunk, amely elgondolhatatlan, olyan szemmel, amely tekintetének iránya semmire sem szegezhető, amelyben az aktív és interpretatív erők megbénulnak, hiányoznak [...] minél több indulat jut szóhoz egy bizonyos dologgal kapcsolatban, minél több szemmel, *minél több* különféle szemmel nézhetjük ugyanazt a kérdést, annál tökéletesebb lesz róla alkotott fogalmunk és „objektivitásunk”.³²

Nietzsche, amikor Thukydideszt elfogulatlanságáért dicséri, bizonyos arra gondol, hogy Thukydides nem pusztán előadja az eseményeket, hanem – a szónoki beszédekben – behelyezkedik az adott beszélő perspektívájába. Thukydides módszérében Nietzsche azt értékeli nagyra, hogy az író nem választja le magát tárgyról, hanem ahelyett, hogy valamely „objektivitás” álszent maszkját öltene fel, a tengernyi tapasztalat újjáélesztésével mintegy újratерemti a háborút, mely tapasztalatoknak így az olvasó is kénytelen-kelletlen a részesévé válik.

Idézzünk fel néhány jellemző részletet Mihail Bahtyin Dosztojevszkij-monográfiájából, amelyek a többszölamú regénypoétika tárgyalását vezetik be.

³⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE: Bálványok alkonya In uő: *Amit a régieknek köszönhetek* 2. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 2004, Holnap Kiadó. 102.

³¹ Nietzsche „itt” az „érdektelen szemlélődés” perspektívájára gondol.

³² FRIEDRICH NIETZSCHE: *Adalék a morál genealógiájához*. III. 12. Ford. Vásárhelyi Szabó László. Veszprém, 1998, Pannon Panteon.

Dosztojevszkij [...] az emberi élet minden megnyilvánulásából kihallja a dialogikus viszonyt; számára ott kezdődik a dialógus, ahol a tudat. [...] külön megvilágítva és tömörítve helyezkednek el a hősök kompozicionálisan kifejezett dialógusai, s végül a dialógus beivódik a regény legmélyébe is, minden egyes szavába, hogy ezeket kétszólamúvá tegye, a hős minden mozdulatába, minden arcándulásába, hogy ezzel átütő erejűvé és feszültté tegye; ez az a „mikrodialógus”, amely Dosztojevszkij nyelvi stílusának jellegzetességét meghatározza.³³

[...] egyenrangú tudatok és világlátások sokasága kapcsolódik itt össze valamely esemény egységében; Dosztojevszkij művészi szemléletmódjának alapvető kategóriája [...] az egymás mellett élés és a kölcsönhatás volt.

Dosztojevszkij [...] mindent úgy tud látni, mint egymás mellett élő és kölcsönhatásban álló jelenségeket. [...] minden szólamban két felelő szót hallott, minden kifejezésben észrevette a megbicsaklást és azt, hogy bármelyik pillanatban átfordulhat egy másik, ellentétes kifejezésbe; minden gesztusban egyszerre vette észre az őszinteség és az őszintétlenség árnyalatait; felfogta minden jelenség mélységes kétértelműségét és több szempontból lehetséges értelmezését.³⁴

A próza kialakulásának folyamatát egy polifón prózatípus, a thukydidési történetírás nyitja meg. Nietzsche a szofisztikát sajátos módon, többletértelemmel felruházza alkalmazza; Thukydidésről írt szavait olvasva nem szabad szem elől tévesztenünk, hogy azok túlnyomórészt Platón- és Sókratés-kritikájának kontextusában, e kritika ellensúlyaként születtek. Nietzsche számára a szofisták Platón és Sókratés ellenpólusai. Az ókortudós szempontjából Thukydidést talán merész dolog „szofistaként” kategorizálni. Ha azonban Nietzsche e címkézését mint valamely filozófiatörténet-írói palimpszesztet felfejtjük, mögötte egy másfajta, a filozófiatörténetnél relevánsabb: irodalomtörténet-írói perspektíva tárul fel. Amit Nietzsche Thukydidésben „szofistának” mond, azt valójában Thukydidés többszólamú poétikájára érti.

³³ MIHAIL BAHTYIN: *Dosztojevszkij poétikájának problémái*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, 2001, Osiris Kiadó. 57.

³⁴ BAHTYIN, i. m., 43.

PÁSZTORKÖLTÉSZET ÉS MŰFAJISÁG

Idillek és Eklogák

Elze Kegel-Brinkgreve nagyszabású monográfiája¹ Theokritosztól (i. e. 316 k. – 260) egészen Wordsworthig (1770–1850) dolgozza fel a pásztorköltészet történetét. Az egyik legfontosabb terminuspár, melyet a klasszifikálás során használ, a *bucolic* vs. *pastoral*.² Ez a megkülönböztetés korántsem magától értetődő, így a szakirodalomban sokféle felfogással találkozhatunk: 1) A legtöbb szerző és olvasó általában szinonimaként használja a két kifejezést. 2) A *bucolic* a görög, a *pastoral* pedig a római pásztorköltészet kapcsán fordul elő.³ 3) Az ókori klasszikus műfajjal, tehát a görög és római a bukolikával (*bucolic*) szemben a *pastoral* ennek egy reneszánsz tovább élése, amelyben még kevesebb a formai megkötés, így aligha értelmezhető önálló műfajként.⁴ David M. Halperin szerint a két terminus között a fő különbség az, hogy a *pastoral* nem kizárólag az irodalomra vonatkozik, hanem a zenére vagy akár a divatra is, ezzel szemben a *bucolic* csak a költészet kapcsán értelmezhető.⁵ A *pastorale* szót műfajjelölésként nem is használták az antikvitásban, majd csak a XV. századtól az itáliai költészetben kezdi betölteni ezt a funkciót.⁶ A *Bucolica* mint Vergilius *Eklogáinak* közös címe a IV. századból, Donatus töredékesen fennmaradt kommentárjából, a *Vita Vergilii*-ből hagyományozódott át,⁷ szó szerint pásztori dalokat jelent (*bukolosz* = *marhapásztor*). Theokritosz, a pásztorköltészet atyja valószínűleg nem is ismerte a *bukolika* szót.⁸ Halperin leszögezi, hogy alaptalan az a felté-

¹ ELZE KEGEL-BRINKGREVE: *The Echoing Woods: Bucolic and Pastoral from Theocritus to Wordsworth*. Amsterdam, 1990, Gieben.

² Uo., 379–384.

³ Lásd például EVANGELOS KARAKASIS: *Song Exchange in Roman Pastoral*. Berlin – New York, 2011, De Gruyter. 192.

⁴ KEGEL-BRINKGREVE, i. m., 379–384.

⁵ DAVID M. HALPERIN: *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Haven – London, 1983, Yale UP. 75 és 129.

⁶ KEGEL-BRINKGREVE, i. m., 376–377.

⁷ KARAKASIS, i. m., 27.

⁸ HALPERIN, i. m., ix.

telezés, miszerint az antikvitásban a *bukolikosz* és a *pastoralis* szavak felcserélhetőek lettek volna egymással.⁹

Az *ecloga* kifejezés mint műfajjelölés Vergiliustól származik: a görög *eklogé* (*válogatás*) latin átvétele. Az *ecloga* tehát eredendően szemelvényes *válogatást*, darabszámmra vonatkozó szelekciót jelentett, de az ifjabb Plinius (i. sz. 61/62–113 k.) idején már bármilyen rövid költemény megnevezésére is használták.¹⁰

A pásztorköltészet műfajilag szerteágazó alakulástörténetében Vergilius *eklogái* nemcsak a pásztori líra számára szolgálnak műfaji etalonként, hanem kihatnak a pásztordráma¹¹ és pásztorregény¹² történetére is. Erre a markáns műnemi-műfaji transzgresszióra a dalversenyeket tartalmazó eklogák (*Ecl.* 3; 5; 7; 8) vizsgálatán keresztül kísérek meg rávilágítani. A négy dalverseny-eklogát először a versenydíj, a bíró, a döntés és az előjáték, majd pedig a versenytípus és a közlésmód alapján fogom összevetni a tarszoszi Artemidórosz-féle első gyűjteményes Theokritosz-kiadás (i. e. 70 k.) hét dalverseny-idilljével (*Id.* 1; 5; 6; 7; 8; 9; 10).

Nagyon valószínűnek látszik, hogy Vergilius (i. e. 70–19) az Artemidórosz-gyűjtemény Theokritosz neve alatt hagyományozott darabjaira alkalmazta az *imitatio* és az *aemulatio* műfajkövető, illetve műfaji kereteket feszegető (határsértő) poétikai eljárásait.¹³ Ezt komparatív mikrofilológiai elemzések sora támasztja alá.¹⁴ Az Artemidórosz-gyűjtemény név szerint a hellenisztikus kori görög költészet bukolicus triászának: a pásztorköltészet atyjának tekintett Theokritosznak (i. e. 316 k. – 260), a szürakuszai Moszkhosznak (i. e. kb. 190–120) és a szmürnai Biónnak (i. e. II. sz. második fele) a műveit tartalmazta. Artemidórosz munkája nem maradt fenn, ám a benne szereplő theokritoszi darabokat a modern Theokritosz-kiadások a Henricus Stephanus (Henri Estienne) párizsi humanista *Poetae Graeci* (1566)¹⁵ című munkája óta szokásos számozás szerint sorrendben az 1., 3. és 4–11. idilllel rekonstruálják.¹⁶ E tíz idill szerzőjének a hagyomány Theokritoszt tartotta. Mára azonban már tudjuk,

⁹ Uo., 10.

¹⁰ WENDELL CLAUSEN: *A Commentary on Virgil Eclogues*. Oxford, 1994, Clarendon Press. xx.

¹¹ BYRON HARRIES: *The Drama of Pastoral in Nonnus and Colluthus*. In *A Companion to Greek and Latin Pastoral*. Ed. M. Fantuzzi – Th. Papanghelis. Leiden–Boston, 2006, Brill. 541–543.

¹² Longosz *Daphnisz és Khloé* című regénye kapcsán lásd például MASSIMO DI MARCO: *The Pastoral Novel and the Bucolic Tradition*. In *A Companion to Greek and Latin Pastoral*. Ed. M. Fantuzzi – Th. Papanghelis. Leiden–Boston, 2006, Brill. 485–495.

¹³ „It is highly probable that Artemidorus made a collection which was accessible to Virgil.” A. S. F. GOW: *Theocritus: Edited with a Translation and Commentary*. Vol. I: *Introduction, Text and Translation*. Cambridge, 1952, Cambridge UP. lxi.

¹⁴ Például J. W. VAUGHN: *Theocritus Vergilianus and Liber Bucolicon*. *Aevum*, 55 (1981), 47–68.

¹⁵ GOW, i. m., Vol. I. lxvi.

¹⁶ CLAUSEN, i. m., xx.

hogy ezek közül csak hét vagy nyolc esetben tűnik biztosnak Theokritosz szerzősége.¹⁷ A 8. és a 9. idill biztosan nem lehet Theokritosz eredeti műve.¹⁸ Erről azonban Vergilius nem tudhatott, ezért írhatott ő maga is – a műfaji mintát követve (*imitatio*) – 10 eklogát.¹⁹ Az ekloga alakulástörténetében tehát az Artemidórosz-gyűjteményből mind a 10, Theokritosznak tulajdonított idill kitüntetett jelentőséggel bír.

MŰFAJ ÉS MŰNEM

Az *Eclogaet* nemcsak szemelvényes válogatásként foghatjuk fel, hanem triadikus műnemi vagy műfaji (architextuális) válogatásként is, mivel a gyűjtemény egyaránt tartalmaz a lírai monológ, a dramatikus dialógus és az epikus narráció alapján szerveződő darabokat.²⁰ Már Arisztotelész (i. e. 384–322) előíró jellegű *Poétikája* is a közlésmód (írásmód) alapján különböztette meg az irodalmi műveket. A *Poétika* III. fejezete szerint: „az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másik csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek” (*Poétika*, 1448a, 20–23). Ha a szerző elbeszél, és közben alakok beszédét idézi: az epika, ha csak a szerző beszél: a líra (monológ), ha pedig a szerző alakokat beszéltet: a dráma (dramatikus dialógus) műneme konstituálódik.

Mind Theokritosz, mind Vergilius válogat a közlésmód kínálta epikai, lírai és drámai lehetőségek közül. Az Artemidórosz-gyűjtemény theokritoszi idilljei közül négy epikus (*Id.* 6; 7; 8; 11), négy dramatikus (*Id.* 1; 4; 5; 10), egy pedig lírai darab (*Id.* 3). A 9. idillben egymást váltják a közlésmódok: a háromszereplős dramatikus kezdést egy epikus leíró rész követi, majd a költemény egy újabb váltással lírai dalként végződik. Az *Eklogák* darabjai közül három epikus (*Ecl.* 2; 7; 8), három lírai (*Ecl.* 4; 6; 10), négy pedig dramatikus (*Ecl.* 1; 3; 5; 9).

Ez a nagy fokú műnemi-műfaji licentia társul a műfaji konvenciók opcionálisával. A pásztorköltészet műfaji konvenciói nem kötöttek, hanem tetszőlegesen választhatóak. Egyik sem kötelező jellegű, csupán egy tág műfaji repertoárt nyújtanak.²¹ Olyannyira, hogy a pásztorköltészet műfajilag szerteágazó alakulástörténetében

¹⁷ STEVEN F. WALKER: *Theocritus*. Boston, 1980, G. K. Hall & Co. 34.

¹⁸ KENNETH J. DOVER: *Theocritus: Select Poems*. London, 1994, Macmillan. xviii–xix.

¹⁹ CLAUSEN, i. m., xx.

²⁰ A triadikus műnemi-műfaji klasszifikációhoz lásd SZILI JÓZSEF: *Az irodalomfogalmak rendszere*. Budapest, 1993, Akadémiai.

²¹ Vö.: „The Theocritean corpus is in fact peculiarly resistant to scholastic and formalist approaches to ‘genre’: no poem is quite like any other, but the impression is rather of the constant rearrangement and fresh patterning of elements drawn from a repertoire which seems familiar, but is in fact being created before our eyes.” RICHARD L. HUNTER: *Theocritus: A selection*. Cambridge – New York, 1999, Cambridge UP. 5.

Theokritosz pásztori műveit hagyományosan idilleknek nevezzük, Vergiliuséit pedig eklogáknak, azonban a későbbi korok szerzőinél már nagy a bizonytalanság a műfaji besorolás tekintetében. Találón állapítja meg Wolfgang Iser a (reneszánsz) pásztorköltészetből kiinduló elméleti munkájában, *A fiktív és az imaginárius*ban, hogy a pásztorköltészetet, úgy tűnik, nem kötik műfaji szabályok.²² A műfaj meghatározása tehát meglehetősen problematikus,²³ azonban a metapoétikai jelleg hangsúlyozása közmegegyezéses a szakirodalomban.²⁴ Iser szerint a dalverseny a fikcionalitás iskolapéldája.²⁵

DALVERSENY

Ebből a tág műfaji repertoárból a dalverseny az egyik legkonvencionálisabb motívum a szerelmi tematika és a kiterjedt mitológiai apparátussal operáló intertextuális utalásrendszer mellett. A pásztorok énekversenyét Iser olyan témának vagy toposznak fogja fel, amely a pásztorköltészetnek még a reneszánszban is alapvető ismertetőjegye maradt.²⁶ Az Artemidórosz-gyűjtemény theokritoszi darabjai közül hét (*Id.* 1; 5; 6; 7; 8; 9 és 10) esetében kell számolnunk a dalverseny lehetőségével. A versengési keretszabályok kérdése egyaránt hangsúlyos a pásztorköltészeti tradícióban és a szakirodalomban. Így például Domány Judit Vasiliki Frangeskou *Theocritus' Idyll 1: An Unusual Bucolic Agon* című tanulmányára hivatkozva a dalversenyt úgy fogja fel, mint két versenyző küzdelmét ugyanazért a versenydíjért, kívülálló versenybíró előtt.²⁷ A dalverseny ugyanakkor kiválóan példázza a műfaji kötetlenséget, ugyanis

²² WOLFGANG ISER: *A fiktív és az imaginárius*. Budapest, 2001, Osiris. 47.

²³ „Bucolic poetry, as it was conceived and composed by Theocritus and his followers, does not possess an autonomous identity or definition.” HALPERIN, i. m., 249.

²⁴ „Bucolic, accordingly, would be a kind of hybrid, a meta-genre, composed of elements drawn from all the traditional genres alike and combined in varying proportions into an exotic assemblage.” Uo., 206. „The eclogue’s metaliterary depth (the fact that what it says is directed to its own specific literary quality, its precise encoding within literary conventions) allows it to achieve an *exploration of the boundaries* of a poetic genre.” GIAN BIAGIO CONTE: *The Rhetoric of Imitation, Genre and Poetic Memory in Virgil and other Latin Poets*. Ed. Charles Segal. Ithaca–London, 1986, Cornell UP. 126. „Pastoral is, in general, unusually self-conscious about its own status as art, to the extent that critics sometimes claim that this is what the genre is fundamentally ‘about’.” CHARLES MARTINDALE: *Green politics: the Eclogues*. In *The Cambridge Companion to Virgil*. Ed. Ch. M. Cambridge, 2000, Cambridge UP. 111.

²⁵ Vö.: „The bucolic *Idylls* demonstrate in exemplary fashion the process by which, through identification with the products of the imagination, the fictional becomes the real.” MARK PAYNE: *Theocritus and the Invention of Fiction*. Cambridge, 2007, Cambridge UP. 158–159.

²⁶ ISER, i. m., 48.

²⁷ DOMÁNY JUDIT: *Esztétika Theokritos idilljeiben. Antik Tanulmányok*, 47 (2003), 199–205.

kötelező(nek tartott) kellékeit a maguk összességében már sem Theokritosznál, sem Vergiliusnál nem találjuk. Többek között Kathryn J. Gutzwiller²⁸ és Thomas G. Rosenmeyer²⁹ is rámutat arra, hogy Vergilius és főként Theokritosz nem jelöl ki a dalversenyt mint olyat meghatározó normatív szabályokat. Mark Griffith példákkal alátámasztva érvel amellett, hogy a görög irodalomban feltűnően ritkán találkozhatunk egyértelmű döntésekkel és fair versenyekkel.³⁰ Theokritosz dalversenyeiben is láthatjuk, hogy az ítélet általában bizonytalan, eldöntetlen.³¹

Mindezek ellenére vizsgáljunk meg, hogy Theokritosznál és Vergiliusnál szorosan értelmezve mely dalversenyek felelnek meg, és melyek nem a fenti hármas kritériumnak (*két versenyző – egyugyanazon versenydíj – kívülálló bíró*)? Az 1. idillben éppen a verseny legfontosabb alkatrésze kérdéses, mintha hiányozna az egyik versenyző fél, sőt a bíró is. Az anonim kecskepásztor Thürszisz dalolása után nyújtja át a kupáját a költői teljesítmény elismeréséül. Ez a gesztus felfogható a másik győzelmének elismeréseként.³² Az 5. idill versenye mindhárom feltételnek eleget tesz, hiszen Lakónnal szemben Komatasznak, aki mind a csipkelődő hangvétellő előjátékot, mind magát a dalversenyt elsőként kezdte el, ítéli a bárányt Morszón, a bíró. A 6. idillben Daphnisz és Damoitasz versenyében nincsen bíró. Az énekesek kölcsönösen megajándékozzák egymást, amit – az ajándékokat versenydíjnak tekintve – értelmezhetünk döntetlen eredménynek. A 7. idill Szimikhidasznak mint versenyző-narrátornak a visszaemlékezése Lükidaszsal való dalversenyére. Lükidasz az első énekes. Szimikhidasz nem említi, hogy ő maga kifejezte volna elismerését társának, azt viszont felidézi, hogy Lükidasz a pásztorbotjával ajándékozta meg őt. Az ajándékot tekinthetjük versenydíjnak, az ajándékozás gesztusát pedig a győztes elismerésének. A 8. idill tisztán heterodiegetikus narrátora Daphnisz és Menalkasz dalversenyéről tudósít. Az éneklést Menalkasz kezdi, a bíró pedig Daphnisznek adja a győzelmet. Tehát a másodikként daloló Daphnisz lesz a győztes Menalkasszal szemben, a bíró ugyanis neki ítéli a szürinxet. Itt megtalálható tehát a szabályos verseny-

²⁸ „In these informal contests there are no precise rules.” KATHRYN J. GUTZWILLER: *Theocritus' Pastoral Analogies: The Formation of a Genre*. Madison, 1991, University of Wisconsin Press. 135.

²⁹ TH. G. ROSENMEYER: *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley – Los Angeles, 1969, Univ. of California Press. 158.

³⁰ „Greek mythological and literary tradition is in fact richly stocked with examples of tainted verdicts, bribed or biased judges, indeterminate outcomes, and peculiar and tactful solutions to awkward confrontations. Remarkably seldom do we find unanimous decisions, fair and square defeats.” MARK GRIFFITH: Contest and Contradiction in Early Greek Poetry. In *Cabinet of the Muses: Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*. Eds. Mark Griffith – Donald J. Mastronarde. Atlanta, 1990, Scholars Press. 190.

³¹ „Theocritus' pastoral contests: as the verdict is usually indeterminate, or decided by mutual agreement, nobody is involuntarily judged inferior.” Uo., 191.

³² VÖ. VASILIKI FRANGESKOU: Theocritus' Idyll 1: An Unusual Bucolic Agon. *Hermathena*, 161 (1996), 24–25.

díj és a bíró, sőt még a döntés is. A 9. idillben a bíró hívja versenyre a pásztorokat, ám végül mégsem dönt, hanem mindkettejüket megajándékozza, Daphniszt egy pásztorbottal, Menalkaszt egy kagylóval. Nem a játékosok ajándékozzák meg tehát egymást, hanem a bíró, aki ilyenformán nem hoz döntést. A bíró gesztusát döntetlen eredmény kihirdetésének foghatjuk fel. A 10. idill előjátékát Milón, versenyét azonban Battosz kezdi. Nincsen bíró, aki döntést hozna, de még ajándékozás sincs, ezért jogosan merül fel a kérdés, hogy egyáltalán beszélhetünk-e itt bármiféle dalversenyről.

Theokritosnál tehát két darab felel meg a hármas keretszabálynak: az 5. és 8. idillben két versenyző ugyanazon versenydíjért, kívülálló bíró előtt küzd. Valószínűleg ezért nevezheti Gow ezt a két versenyt *singing competition*nek. Ennek a feltételezésnek némileg ellentmond az, hogy ebbe a kategóriába sorolja a 6. idillt is, amelyben sem bíró, sem döntés nincsen. Azonban a 7., 9. és 10. idill versenyt mint *quasi-competitive song*ot különbözteti meg,³³ ami a mi szempontunkból nagyon is találónak tűnik, hiszen ezekben a darabokban nem található meg maradéktalanul a verseny mindhárom feltétele.

Mi a helyzet Vergiliusnál? A dalverseny-eklogák (*Ecl.* 3, 5, 7 és 8) közül egyik sem felel meg a hármas kritériumrendszernek. Legfeljebb a 3. ekloga. Valójában azonban még az sem, mivel az „ugyanazért a versenydíjért” kérdés felől mindvégig bizonytalanságban marad az olvasó.

A 3. ekloga a dalverseny mindhárom kritériumának megfelel, viszont döntés nem születik benne. Az előjátékot Menalcas kezdeményezi, ám magát a versenyt Palaemon bíró színre lépésének következtében már Damoetas. Palaemon végül nem dönt, hanem Menalcast és Damoetast egyaránt méltónak találja az üszőre (*vitula*). Elgondolkodtató a(z azonos) versenydíj kérdése. Damoetas egy üszőt tett fel – teljesen – versenydíj gyanánt (29–30), Menalcas *de grege* nem mert versenydíjat adni (32), hanem két – pontosabban egynél több – bükkfa kupát (*pocula fagina*, 36–37) ajánlott az üsző helyett vagy *azzal szemben*. Amikor Menalcas felajánlja a kupákat, még nem tudhatjuk, hogy tulajdonképpen hány kupára gondol, mivel csak a többes számot jelzi. A 40. sorban megjelenik ugyan a *duo* számnév, de nem közvetlenül a kupákra, hanem a rájuk vésett képekre (*duo signa*) vonatkoztatva. Ezt értelmezhetjük úgy is, hogy a kupákon – a legalább két kupán – ugyanaz a két kép található. Az tűnik valószínűnek, hogy csak két kupáról van szó, egyiken Conon képmása (40), a másikon pedig azé, *qui gentibus orbem descripsit* (41). Damoetas azonban már egyértelműen két kupáról beszél: *Et nobis idem Alcimedon duo pocula fecit* (44). A Menalcas kupáinak számát illető bizonytalanság párhuzamos az egy- vagy kétféle versenydíj kérdésének eldönthetetlenségével.

³³ A. S. F. Gow: *Theocritus: Edited with a translation and commentary*. Vol. II: *Commentary, Appendix, Indexes, and Plates*. Cambridge, 1952, Cambridge UP. 76.

A bíró az eredményhirdetésben az üszőt nevezi meg versenydíjként, a kupáról pedig valamilyen oknál fogva nem tesz említést. Mind a *vitula*, mind a *pocula fagina* még Palaemon megjelenése előtt képezte vita tárgyát, amennyiben tehát a bíró tudott az üszőről, tudnia kellett a kupáról is. Meglátásom szerint három magyarázat is kínálkozik az *et vitula tu dignus et hic et* (109) többértelműségére. Ad absurdum az egyes számú, azaz egy darab *vitula* kettéosztására is gondolhatunk. Ám ennél sokkal valószínűbb, hogy nem csupán Damoetas egy szem üszőjéről van szó, hanem az egyes szám a játékosok egy-egy üszőjére vonatkozik. Az ítéletet tehát érthetjük úgy is, hogy „*te* is méltó vagy a másik üszőjére, és *te* is az egyikére”, vagyis „mindketten megtarthatjátok a saját üszőtöket”. E szerint az értelmezés szerint Menalcas kötelnek állt, és Damoetast (29–31) követve ő is feltett egy üszőt (49). A harmadik lehetőség Palaemon szavainak értelmezésére az, hogy „*te* is méltó vagy az üszőre, Damoetas, azaz megtarthatod azt, és *te* is, Menalcas, méltó vagy elnyerni Damoetastól az üszőjét, vagyis megtarthatod a kupáidat”. Ezt az értelmezést támasztja alá az a tény, hogy a verseny alatt az üsző mindvégig jelen volt, a kupák viszont nem. Damoetas az üszőjét rámutatással tette fel versenydíj gyanánt: *ego hanc vitulam // depono* (29–31), viszont a kupákra már mindkét versenyző távolra mutató névmással utalt: *ne dum illis labra admovi* (43, illetve 47).

A *vitula-vitula* és a *vitula-pocula* fogadás mellett is állnak érvek, és egyik érvelés sem zárhatja ki a másikat. Charles Paul Segal szerint viszont már a 48–49. sor alapján egyértelművé válik, hogy az üsző tekintendő versenydíjnak, tehát ő a kupákat számításba sem veszi.³⁴ Wendell Clausen is lényegében osztja ezt a véleményt.³⁵ Robert Coleman már óvatosabban fogalmaz, szerinte a 49. sor azt sugallja, hogy Menalcas beleegyezik Damoetas javaslatába, és feltesz ő is egy üszőt, legalábbis Palaemon döntése felől nézve Coleman ezt tartja valószínűnek.³⁶ Véleményem szerint lineárisan olvasva a 49. sornál még nem tudhatjuk, hogy az üsző és a bükkfa kupák közül melyik minősül – netán mindkettő? – versenydíjnak; ugyanis erről a kérdésről csak később, Palaemon döntetlen ítéletekor tudunk meg többet, de akkor is csak abban lehetünk bizonyosak, hogy Damoetas részéről az üsző minősül versenydíjnak, de Menalcas díja felől továbbra is sem lehetünk biztosak.³⁷

Az 5. eklogában nincsen bíró, viszont az ajándékokat felfoghatjuk versenydíjként. Az idősebbik pásztor, Menalcas a sípjával ajándékozza meg Mopsust (85), aki cserébe a botját ajánlja fel (88). Ez a darab is előjátékkal kezdődik, viszont a szerkezeti

³⁴ CHARLES PAUL SEGAL: Vergil's Caelatum Opus: An Interpretation of the Third Eclogue. *The American Journal of Philology*, 88 (1967), 286.

³⁵ CLAUSEN, i. m., 104.

³⁶ COLEMAN, i. m., 116.

³⁷ Az *Eklogák* lineáris, diakronikus olvasásának kérdéséhez lásd BRIAN W. BREED: Time and Textuality in the Book of the Eclogues. In *A Companion to Greek and Latin Pastoral*. Ed. M. Fantuzzi – Th. Papanghelis. Leiden–Boston, 2006, Brill. 338, 342 és 352.

felépítés itt jóval bonyolultabb, aminek az lehet az oka, hogy a végig kétszereplős párbeszédben azokat a funkciókat is a versenyzők látják el, amelyeket egyébként egy harmadik szereplő, a bíró végezne. Így például Menalcas jelöli ki és buzdítja dalolásra az első énekest (19). Egymás kölcsönös megajándékozásával is maguk a játékosok hoznak döntetlen ítéletet.

A 7. eklogában a versenydíj kérdése fel sem merül. Még zálog, *pignus* (*Ecl.* 3, 31) vagy baráti ajándék, *donum* (*Ecl.* 5, 81) formájában sem. Megfelelkezne a versenydíjról az a Meliboeus, aki Corydon és Thyrsis dalversenyét egyenesen idézi? Ő maga a dalverseny után csak annyit állít, hogy „ezekre emlékszem”, „haec meminisse” (69). A narrátori pozíció itt részint homodiegetikus, részint heterodiegetikus, ugyanis elbeszélésének elején Meliboeus a dalversenyt megelőző történetben önmagát egy Daphnis által megszólított szereplőként, majd pedig az egyenesen idézett dalverseny tanújaként pozicionálja. Ez az önreflexív narrátor tehát előbb részt vesz a cselekményben, majd pedig a kívülálló megfigyelő pozícióját veszi fel. A narrációs szintek bonyolult struktúrájában az nem kérdés, hogy Meliboeus tanúja volt a versenynek, de hogy ő lett volna a bíró is, aki Corydon javára döntött, azt teljesen biztosan ugyanúgy róla sem állítható, miként Daphnistról sem. A bíró kiléte azért kulcsfontosságú kérdés, mert születik ugyan döntés, Corydon győz, csak éppen azt nem lehet tudni, hogy ki döntött. A vélemények megoszlanak. Clausen egészen határozott: Daphnis a bíró, de nem is akármilyen, hanem *választott* bíró.³⁸ Clausenben fel sem merül annak a lehetősége, hogy más is lehetne a bíró, mint Daphnis. Coleman is Daphnist tekinti bírónak, de nem kizárólagosan.³⁹ Stephen Waite ellenben azt állítja, hogy Meliboeus a bíró.⁴⁰ Waite állítása ugyanannyira megkérdőjelezhető, mint Clausené. John J. H. Savage már árnyaltabban fogalmaz, amikor Daphnist „ceremóniamester”-nek titulálva végül is arra a következtetésre jut, hogy Meliboeus lehetett a bíró.⁴¹ Úgy vélem, hogy Daphnis és Meliboeus mellett is szólnak érvek. A versenyzőkön kívül ők voltak jelen a versenyen, ezért valószínű, hogy egyikük döntött. De akár együtt is dönthettek. Mivel magukat a versenyzőket kizárhatjuk a bírójelöltek köréből, rajtuk kívül ad absurdum bármely harmadik személy elképzelhető döntéshozónak.

A 8. eklogában egészen egyszerűen fel sem merül a döntés, de még a döntetlen eredmény kérdése sem. Pedig dalverseny zajlik itt is, hiszen a 3. sor *certantis* („amikor versenyeztek”) participium coniunctuma erre enged következtetni. Damon és

³⁸ „Daphnis has been chosen umpire”. CLAUSEN, i. m., 212.

³⁹ „Perhaps even the judge of the competition.” COLEMAN, i. m., 206–207.

⁴⁰ „The decision of Meliboeus seems entirely justified”. STEPHEN V. F. WAITE: The Contest in Vergil's Seventh Eclogue. *Classical Philology*, 67 (1972), 123.

⁴¹ „The character of Daphnis, the »master of ceremonies – not the judge« [...], Meliboeus, the narrator and eventually also the judge of the amoebean contest in song.” JOHN J. H. SAVAGE: The Art of the Seventh Eclogue of Vergil. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 94 (1963), 249–250.

Alphesiboeus versengését egy fiktív, önmagát meg nem nevező és az elbeszélte történetben jelen nem lévő, heterodiegetikus narrátor adja elő. Ez a valószínűleg Caius Asinius Polliót (i. e. 76 – i. sz. 5) vagy esetleg Octavianust megszólító rész (6–13)⁴² a szövegtől erőteljesen elkülönülő aposztrophé. E részből a *hederát* és a *laurust* csak nagyon áttételesen, de akkor is erőltetetten lehet versenydíj gyanánt felfogni. A *iussis / carmina coepta tuis* (11–12) kifejezés nemcsak magára az *Eclogae* gyűjteményére, hanem szűkebb értelemben Damon és Alphesiboeus dalára is érthető.⁴³ A borostyán és a babér legfeljebb ennyiben, tehát a költészet tradicionális szimbólumaként utalhat a versenydíjra.

Mi a szerepe a kívülálló bírónak a dalversenyben? A verseny elvileg azért folyik, hogy a végén legyen döntés. Azért kell a bíró, hogy meghozza a döntést. Tehát a dalverseny mint forma megkövetelné a bírót, de a döntést is. A 3. eklogában van bíró, de nem dönt. Az 5. eklogában sem bíró, sem döntés nincs. A 7. eklogában van ugyan döntés, de nem tudni, hogy ki hozta. A 8. eklogában sem bíró, sem döntés, de még döntetlen eredmény sincs. A négy dalverseny-eklogából tulajdonképpen csak egyben születik döntés, három döntetlennel vagy teljesen eldöntetlenül végződik.

Bíró csupán három idillben szerepel, de döntést csak az 5. és a 8. idillben hoz. A 9. idillben a bíró nem dönt, hanem – miként a 3. ekloga Palaemonja – döntetlen eredményt hirdet. Ezzel szemben az 1. és a 7. idillben bíró nélkül is születik döntés. A hét verseny közül négyben végül is található döntés. Három versenyben viszont nincsen döntés, ugyanis vagy maguk a versenyzők kölcsönös ajándékozással egyeznek ki döntetlenben (*Id.* 6), vagy a bíró ad ajándékot mindkét versenyzőnek (*Id.* 9). A 10. idillben pedig sem bíró, sem döntés, de még ajándékozás sincs.

Eléggé leegyszerűsítő, de közkeletű az a felfogás a szakirodalomban, miszerint az győz, aki a dalversenyt kezdte. Így például már Gow⁴⁴ és őt követve Clausen⁴⁵ is arra gondol, hogy a második énekes eleve behozhatatlan hátránnyal indul. Azonban ezen az alapon sem Komatasz (*Id.* 5), sem Corydon (*Ecl.* 7) győzelmét nem lehet magától értetődőnek venni. Vergilius négy dalversenye közül csak a 7. eklogában születik döntés, így csak erre az egy esetre lehet igaz, hogy „az győz, aki kezd”. A mintául szolgáló Theokritosznál pedig abból, hogy ki lesz az első énekes, a végeredményre vonatkozóan semmilyen következtetést nem lehet levonni. Amikor van döntés az idillekben (*Id.* 1; 5; 7; 8), akkor két esetben győz az, aki az első énekes volt (*Id.* 1; 5), és szintén kétszer az, aki a második (*Id.* 7; 8). Amennyiben az 1. idill agónját

⁴² E rész allegorizáló olvasataihoz lásd CLAUSEN, i. m., 233–237.

⁴³ HAVAS LÁSZLÓ: *Vergilius Eklogái: Vergilii Eclogae*. Budapest, 1971, Tankönyvkiadó. 116–117.

⁴⁴ „A competition in which the decision turns on B's ability to match sentiments propounded by A is open to the obvious objection that B starts with a prohibitive handicap.” Gow, i. m., Vol. II. 93.

⁴⁵ „The second singer labours under ‘a prohibitive handicap.’” CLAUSEN: i. m., 91. Vö. uo., 211.

nem tekintjük dalversenynek, akkor azt kell mondanunk, hogy Theokritosznál a második énekes kétszer is győz, míg az első csak egyszer.

Fontos kérdés, hogy egyáltalán melyik fél kezdi a versenyt. Másképpen fogalmazva: mikor is kezdődik a verseny? Ugyanis a tizenegy verseny közül hetet (*Ecl.* 3; 5 és *Id.* 1; 5; 7; 8; 10) az énekesek előjátéka (*pre-agon*) vezet be. Az *Eklogák*ban a döntés szempontjából nincsen jelentősége az előjátéknak, mivel az mindkét esetben eldöntetlenül végződő dalversenyhez kapcsolódik. Ezzel szemben Theokritosznál egyet kivéve (*Id.* 10) mindegyik előjátékos versenyt követi döntés (*Id.* 1; 5; 7; 8). A győzelem szempontjából az előjátékban és a versenyben a felek megszólalásainak sorrendje fele-fele arányban oszlik meg: két esetben mind az előjátékban, mind a versenyben elsőként megszólaló fél lesz a győztes (*Id.* 1; 5), két esetben pedig az, aki mindkétszer másodikként szólalt meg (*Id.* 7; 8). Theokritosznak az Artemidórosz-gyűjteményben nincsen tehát olyan dalversenyt tartalmazó idillje, amelyben megfordulna a megszólalások sorrendje. Vergiliusnál viszont mind a kétszer felcserélődik ez a sorrend (*Ecl.* 3; 5).

A DALVERSENY MINT DIALÓGUS: CARMEN AMOEBEUM VS. SZEKVENCIÁLIS VERSENY

A dalverseny két típusát különböztethetjük meg aszerint, hogy a felek megszólalása váltakozva (egymásnak felelgetve) vagy egymás után következik. A váltakozó formát hagyományosan a *carmen amoebeum* terminussal illetjük.

A dalversenyek feltételeit Theokritosz és a görög bukolikusok sem le, sem elő nem írták.⁴⁶ Vergilius *Eklogáiban* viszont már találunk olyan „utasítás”-t, amely a dalverseny egyik feltételére, pontosabban a *carmen amoebeum* váltakozó jellegére a közvetlenül megelőző sorokban szövegszerűen is utal. A 3. eklogában a bíró (*Ecl.* 3, 59), a 7.-ben (*Ecl.* 7, 18–19) pedig a narrátor „utasítja” az *alternus* jelzővel a versenyzőket az alternációra. A 7. ekloga *alternis versibus* fordulatának a 8. idillből a versenyt bevezető *amoibaion aoidan* kifejezés feleltethető meg (*Id.* 8, 31),⁴⁷ azonban Gow szerint ez nem a váltakozó énekekre vonatkozik Theokritosznál.⁴⁸

Servius, Vergilius tudós ókori kommentátora szerint ahhoz, hogy a szereplők dialógusa *carmen amoebeum*nak minősüljön, két feltételnek kell egyszerre teljesülnie.⁴⁹ Az egyik egy formai megkötés, miszerint a felelgetés azonos számú sorokkal kell hogy történjen (így például 3. eklogában 2-2, a 7.-ben 4-4 sor váltakozik egy-

⁴⁶ „The conditions of the contests are nowhere described.” Gow, i. m., Vol. II. 92.

⁴⁷ Az *alternus*, illetve *amoibaion* melléknév jelentése *váltakozó, kölcsönös*.

⁴⁸ „T. does not use ἀμειβεσθαι or the adj. of alternate song, but it is frivolous to regard the words as evidence of spuriousness.” Gow, i. m., Vol. II. 176.

⁴⁹ HAVAS, i. m., 55.

mással), a másik pedig egy tartalmi követelmény, melynek értelmében a felelgetés témájának is azonosnak kell lennie.⁵⁰ Ezt a két feltételt Iser tükörszerűnek tartja, mivel „minden játékosnak ahhoz kell kapcsolódnia, amit ellenfele mondott”.⁵¹ Első ránézésre a *carmen amoebeum* mint dialógusforma nagyon kötöttnek, sablonosnak tűnhet, különösen Vergiliusnál.⁵² Azonban, miként Iser kiemeli, az ellenfelek nem egyszerűen megismétlik egymás szavait, hanem túljátsszák és kifordítják azokat valami előre be nem tervezett többletet adva hozzájuk. Ez a többlet azonban nem vezethető le a már elhangzottakból, mivel éppen az a célja, hogy érvénytelenítse az előző állítást.⁵³

A *carmen amoebeum* öt versenytípusnak (*Id.* 5; 8; 9; *Ecl.* 3; 7) ad formát, a másik versenytípusnak viszont, mely hat darabban (*Id.* 1; 6; 7; 10; *Ecl.* 5; 8) is megtalálható, nincsen hagyományos megnevezése. A dalverseny másik típusát nevezhetjük *szekvenciálisnak* vagy *szukcesszívnek*,⁵⁴ mivel nem felelgetésből, alternációból épül fel, hanem csupán egyetlen váltásból (menetből) áll. Itt tehát az énekesek dialógusa nem oda-vissza felelgetés, mint a *carmen amoebeum*-ban. Azonban éppen ez volna egy dialógus kapcsán a legfőbb várakozásunk. Maár Judit megfogalmazásában: „a dialogizálásban [...] minden résztvevő aktív: a feladó és a címzett állandóan változik, adott személy egyik pillanatban feladó, a másikkban címzett”.⁵⁵ Mivel a feladó és a címzett állandó változása nem történik meg a szekvenciális verseny dialógusában, így azt kell látnunk, hogy a dalverseny egyik típusa, és éppen a gyakoribb típusa, a szekvenciális (szukcesszív) verseny egyáltalán nem párbeszédszerű. A párbeszédség tehát nem magára a dalversenyre, hanem annak csak egyik és éppen a ritkábbik formájára, a *carmen amoebeum*-ra jellemző.

A dramatikus kód párbeszédséget követelne meg.⁵⁶ Ezért különösen érdekes, hogy három dramatikus közlésmódú darabban is szekvenciális a verseny (*Id.* 1; 10; *Ecl.* 5). És fordítva: a 8. idill és a 7. ekloga azért felettebb izgalmas számunkra, mert ezekben a *carmen amoebeum* formájú dialógust a narrátor közli egyenes idézetként. Tehát ennek a két darabnak a narratívájába a *carmen amoebeum* nem mint

⁵⁰ A bíró döntése e két szabály betartásán, illetve megszegésén alapul. Vö. ISER, i. m., 49.

⁵¹ Uo., 48.

⁵² Vö. például: „Such amoebaean poems (as they are called) rarely involve any substantive engagement at the level of content – engagement is rather primarily formal, in terms of rhetorical organisation and sentence structure.” MARTINDALE, i. m., 120.

⁵³ ISER, i. m., 48–49.

⁵⁴ Vö. TH. G. ROSENMEYER: *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric*. Berkeley – Los Angeles, 1969, University of California Press. 157.

⁵⁵ MAÁR JUDIT: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*. Budapest, 1995, Akadémiai. 36.

⁵⁶ Wallace Hildick ezzel szemben olyan elbeszéléstípusokat is elkülönít, amelyek csak vagy szinte csak dialógusból állnak, és narrátori szöveget nem tartalmaznak. WALLACE HILDICK: *13 Types of Narrative*. New York, 1971, Clarkson N. Potter. 50–57.

narratív dialógus, hanem mint teljes értékű dramatikus dialógus ágyazódik be. E két darabban az olvasás során különös hangsúlyra tesz szert a szöveg fenomenalitása: azaz a paratextuális elemek és a tipográfiai sajátosságok. A különböző szövegkiadások eltérő megoldásokat alkalmaznak. Továbbá elgondolkodhatunk azon is, hogy amennyiben változik a befogadás módja, tehát például színpadi előadás vagy még inkább felolvasás esetén ezeket a paratextuális elemeket milyen nem nyelvi megnyilvánulások adhatják vissza.⁵⁷

A dalverseny mint *párbeszéd* szorosan összefügg a közlésmóddal (írásmóddal), mivel vagy dramatikus, vagy epikus (narratív) dialógus formájában jelenik meg. A verseny két típusa tehát két dialógusformában reprezentálódhat:

	carmen amoebeum	szekvenciális verseny
dramatikus dialógus	<i>Id.</i> 5; 9 (?) – <i>Ecl.</i> 3	<i>Id.</i> 1 (?); 10 – <i>Ecl.</i> 5
epikus (narratív) dialógus	<i>Id.</i> 8 – <i>Ecl.</i> 7	<i>Id.</i> 6; 7 – <i>Ecl.</i> 8

Az énekesek dialógusa a carmen amoebeumban magától értetődően folyamatos, megszakítatlan mind epikus, mind dramatikus közlésmód esetén. Ezzel szemben a szekvenciális verseny egyes énekeit, tehát az első versenydal végét és a második elejét el kell, hogy különítse egymástól *valaki*. Az epikus darabokban ezt az elkülönítést a narrátor hajtja végre (*Id.* 6, 20; 7, 90–95; *Ecl.* 8, 62–63), a dramatikusokban pedig – az 5. ekloga kivételével⁵⁸ – a második énekes (*Id.* 1, 64–65; 10, 38–41).⁵⁹

Ahogy a dramatikus, úgy a narrátor által közölt dialógus lényege is természetesen a feladó és a címzett állandó változása. De vajon narratív dialógus esetén textológiailag hogyan különülnek el egymástól a carmen amoebeum egyes közlései (*Id.* 8; *Ecl.* 7)? Az egyes közlések között a szereplők nevének – tehát a drámából ismert NÉV-nek – vagy az azt helyettesítő gondolatjelnek (–) a paratextuális alkalmazása

⁵⁷ Az eklogák szcenizálása kapcsán gondoljunk csak az ókorban a költői felolvasások gyakorlatára, illetve a XVI. századi olasz pásztorjátékra (*favola pastorale*).

⁵⁸ Az 5. eklogában Mopsus éneke után Menalcas jelzi, hogy ő maga is kész előadni a saját dalát (40–52), ezután azonban Mopsus viszonzása (53–55) következik, és csak utána Menalcas éneke (56–80).

⁵⁹ Vö.: „Első pillantásra is ebből a szempontból [ti. a történetábrázolás szempontjából – B. T. M.] a legkézenfekvőbb az eltérés a drámai és az elbeszélő szöveg között, hiszen ez utóbbiban szükségszerűen mindig jelen van a narrátor, az előbbiben viszont a szereplők vagy személyek dialógusai révén, azokon keresztül jut kifejezésre a történet.” MAÁR, i. m., 26. „A történet és annak részelemei az elbeszélő szövegben kivétel nélkül a narrátor közlései által jelennek meg.” Uo., 33. „Az első jelentős eltérés a narratív szöveg és a drámai szöveg között az, hogy a drámai szöveg a beszélő vagy közlő alany aspektusából heterogén szöveg, több beszélő alany közleményeinek együttese.” Uo., 34.

segíti az olvashatóságot.⁶⁰ Kérdés, hogy egy ilyen speciális paratextus a narrátor, a szerző vagy inkább a szöveggondozó gesztusa-e. Más szóval: a 8. idill és a 7. ekloga dalversenyében milyen a narrátor, a szerző és a mindenkori szöveggondozó viszonya?

A dalversenyt tartalmazó hét idill (*Id.* 1; 5; 6; 7; 8; 9; 10) a közlésmód és a verseny-típus adta mind a négy variációt megvalósítja. Theokritosnál a dalverseny jellemzően nem *carmen amoebeum* (*Id.* 5; 8), hanem szekvenciális verseny, amelyhez háromszor dramatikus (*Id.* 1; 9; 10), kétszer pedig epikus mód (*Id.* 6; 7) párosul. Vergilius dalverseny-eklogáinak ebből a szempontból még tudatosabb a megszerkesztettsége, ugyanis ez a négy darab maximálisan kihasználja a közlésmód és a versenytípus kínálta négyféle variációs lehetőséget. A gyűjteményt lineárisan olvasva a dalversenytípusok szabályosan váltakoznak: *carmen amoebeum* (*Ecl.* 3) – szekvenciális verseny (*Ecl.* 5) – *carmen amoebeum* (*Ecl.* 7) – szekvenciális verseny (*Ecl.* 8). Először dramatikus közlésmódban elsőként egy *carmen amoebeum* (*Ecl.* 3), másodikként egy szekvenciális verseny (*Ecl.* 5), majd pedig epikus közlésmódban először egy *carmen amoebeum* (*Ecl.* 7), másodikként egy szekvenciális verseny (*Ecl.* 8) következik.⁶¹

Mindezek alapján úgy vélem, érdemes lenne kiterjeszteni a dalversenyek vizsgálatát a pásztorköltészet műfaji változatainak alakulástörténetére. A párbeszédekesség kapcsán mindenekelőtt a mimoszhoz, illetve az ún. *carmina popularia* korpuszhoz fűződő kapcsolatok tanulmányozása kecsegtethet gyümölcsöző interpretációs hozadékkal.⁶² Az efféle szövegközpontú komparatív elemzések a műfaji azonosíthatóság és összemérhetőség újragondolásában is revelatív eredményekre vezethetnek.

⁶⁰ A modern drámaelméletek szerint a drámai mű három szövegkomponense: név, dialógus és instrukció.

⁶¹ A vergiliusi versgyűjtemény szerkezeti felépítésének aritmetikai vonatkozásaihoz lásd például HAVAS, i. m., 20–22.

⁶² Lásd például DIMITRIOS YATROMANOLAKIS: Ancient Greek popular song. In *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Ed. Felix Budelmann. New York, 2009, Cambridge UP. 263–276.

DOMOKOS GYÖNGYI

EGY KLASSZIKUS MŰFAJ KANONIZÁCIÓJÁNAK KÉRDÉSE NAPJAINKBAN

avagy a XXI. századi óda

A XXI. századi információs társadalom digitális platformja révén egy sajátos irodalmi tér teremtődött meg, mely a vizuális és auditív elemek előtérbe kerülése által új műfajok kialakulását is eredményezte. Míg az új intermediális műfajok műfaji határvonalaiból eredő hibriditás mint határpozíció problematikájának vizsgálata a komparatistika egyik jelentős feladatává vált, ugyancsak releváns kérdés az összehasonlító irodalom számára, hogy a társadalmi, kulturális és szociális változások révén megképződő új irodalmi struktúrák kontextusában milyen kanonizációs esélyekkel, átalakulási módusokkal és hatásokkal jelentkezik az olyan antik gyökerekig is visszavezethető klasszikus műfajok, mint például az óda. Jelen tanulmány célkitűzése ennek a műfaji diskurzusnak a vizsgálata az óda viszonylatában. A következő kérdésekre keresem tehát a választ:

Beszélhetünk-e XXI. századi ódáról? Ha igen, milyen változások hatására, milyen kanonizációs esélyekkel és milyen attitűdöt alkalmazva képes a kortárs óda integrálódni a transznacionális irodalomba egy XXI. századi intermediális kontextusban?

A kérdések megválaszolásának potencialitása egy másik kérdés megválaszolásában rejlik: mi is valójában az óda? Avagy pontosan mely XXI. századi produktumok illeszthetők az óda mint műfaji konstrukció körébe? A válasz mindenekelőtt a műfaji azonosíthatóság univerzális elkülöníthetőségi problematikájának komplexitásába ütközik. A műfaji univerzalitás és szingularitás dichotómiájának örök érvényű kérdése a XXI. századi óda definiálásának lehetőségét is megnehezíti. A következőkben az imént feltett kérdésekre törekszem reflektálni a műfaj genealógiájának egy átfogó elemzését követően.

INTERMEDIÁLIS TRANSZFORMÁCIÓ, AVAGY A MŰFAJEREDET HORIZONTJÁN

Az intermedialitásnak az irodalomhoz való komplex viszonyát szignifikánsan fejezi ki az, hogy az óda – ahogy alapvetően más archaikus antik eredetű lírai műfajok is – eredetét tekintve maga is egy intermediális hibrid műfaj. Az ὁδὴ ógörög szó

elsődleges jelentése, „ének; dal; varázslás (énekel)”,¹ már önmagában reflektál a műfaj orális performatív természetére. A plurimedialitás² révén megképződő ódában koegzisztens zene mint mediális tér domináns szerepe megnyilvánul a műfaji név determináló s egyszersmind disztigáló jellegében is: az ὦδή eredetileg a pengetős hangszer által kísért dalokat jelölte,³ elhatárolódva így módon a más zenei instrumentumokkal előadott orális költészettől, mint például a fuvola által kísért elégiától. A mediális determináció tehát már az antik görög irodalomban meghatározó szerepet töltött be.

A szövegek írásbeli rögzítésével a korábbi hibrid térrel párhuzamosan (zene, tánc és szöveg konvergenciája)⁴ egy másik mediális tér is megjelenik, így egy intermedialis transzpozíció⁵ folytán az orális mediális tér mediális transzportálásra képes elemei egy írásos mediális térré változnak át. Az intermedialis transzformáció során azonban a zenei mediális szegmensek is, mint hátramaradt nyomok, az új mediális platform produktumának részesei lesznek, így ugyancsak hibriditásról beszélhetünk, azzal a döntő különbséggel, hogy ezúttal a zeneiség felett az írás dominál. *Intermedialis transzformáción* értem azt a mediális terek közt történő paradigmatisztikus változást, mely során a produktumok egy korábbiából egy új mediális térbe konvertálódnak át. Wolf a vers zenei, ritmikai elemeinek manifesztációját transzmedialitásnak⁶ nevezi, azonban, úgy vélem, sokkal adekvátabb ebben a kontextusban az ugyancsak általa alkalmazott implicit medialitás (covert vagy indirect intermediality) vagy még inkább a *koegzisztens implicit medialitás* terminus használata, minthogy ezek a zenei eszközök (időmértékes verselés, ritmika) nyilvánvalóan a zene mint mediális tér speciális tartozékaiként hagynak nyomot a szövegben. A ritmikus mozgás, azaz tánc testi performativitása révén képződött ismertetőjegyei a szövegbe kerülve ugyancsak nyomot hagynak azon, és egyszersmind determináló jellegük is megmutatkozik benne (például a triadikus strofikus szerkezet neve is táncfordulatra vezethető vissza: strófa [körbeforgás, fordulás], antistrófa és epodosz). Felettből releváns ugyanakkor az a jelenség is, hogy a párhuzamos mediális terekben (orális és írásos) létrejövő eltérő produktumok azonos funkcionális műfaji jelölést kapnak, mely egy hierarchikus mediális viszonyt képez le, ahol is a szubmediális (jelen esetben az írás)

¹ KAPITÁNYFÉNY ISTVÁN – TEGYÉY IMRE – GYÖRKÖSY ALAJOS: *Ógörög–magyar nagyszótár*. Budapest, 2010, Akadémiai Kiadó. 1230.

² *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Ed. GABRIELE RIPPL. Berlin/Boston, 2015, De Gruyter. 573.

³ ARIST.: *Peri poiét.* 1, 1447B.

⁴ Ezek egységét Alfred Croiset a lyrismus szóval jelöli. Vö. ALFRED CROISET: *La poésie de Pindare et les lois du lyrisme Grec*. Paris, 1880.

⁵ WERNER WOLF: *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. 2005, 52.

⁶ Uo.

eredeti funkciója kezdetben pusztán a produktum (óda előadás) másik mediális térbe való rögzítésének kísérlete.⁷

Az óda antik gyökerekig visszanyúló definiálása korántsem egyszerű feladat. Ha tetszőlegesen felütünk egy enciklopédiát az óda szónál, legnagyobb eséllyel az az értelmezés lesz olvasható, hogy az óda az archaikus korban referenciális funkciója és a befogadói célcsoport révén alapvetően két altípusra különült el, egyrészt a publikus szférát célzó kardalra, melyet kórus adott elő, másrészt a monódiára (például Szapphó és Alkaios), egyetlen költődalnok énekére (Pindaros).⁸ Szapphó az opusait azonban μέλη (dallamok), Pindaros pedig ἑπινίκια (győzelmi dalok) néven jelölte, az ᾠδή terminus pedig a klasszikus görög komédiában a kar négy részből álló énekében az epirrhéával („függelék”, félkar vezetőjének trocheusi tánca) váltakozó vagy az agónban (versengési jelenet) előadott dalt jelölte.⁹ Az architextualitás révén kialakult terminust a későbbiekben tehát feltehetően elnyomja egy, az epinikion szerkezetével analóg (strófa, antistrófa – ódé, antódé), hasonló mediális kontextusból eredő strofikus szerkezet egyik tagja.

Az aiol melosszal szemben, melynek a privát költészet volt a tárgya, a dór kardal a kollektív óda válfaját képviseli, így teremtenek az egymástól eltérő társadalmi struktúrák különböző funkcióval bíró, kezdetben kulturálisan elkülönülő, később mégis homogenizáló generikus tereket. A pindaroszi és az aiol líra műfaji egymásba szövése a római irodalomban, Horatius opusai révén történik meg egy nemzedéki integráció révén. A két autonóm műfaj így a horatiusi carmen révén olvad egybe, mely az ógörög ᾠδή-val analóg jelentése folytán annak szemantikai terébe integrálódik a latin nyelvű irodalmi kontextusban.

A generális transzformáció során tehát az eltérő történeti horizont mentén ugyanazon szövegek műfaji jelölése változik, vagy sokkal inkább pluralizálódik, így az eltérő műfaji terminusok, legtöbbször architextuális jelölők, a történeti és befogadói kulturális kontextusnak megfelelően kanonizálódnak és szelektálódnak az intertextualitás, avagy egyfajta műfaji kulturális integráció következtében egy kulturális irodalmi diskurzus keretein belül.

A könyvnyomtatás elterjedésével a mediális reprodukció következtében az írásban rögzített kommunikáció került domináns pozícióba az orális mediális térrel szemben. Az óda mint műfaj esetében az egykor még intermediális transzpozíció folytán pusztán rögzítés célját szolgáló írásos mediális tér került centrális pozícióba, így az implicit medialitás formájában rögzült média, a zeneiség eredeti szegmensei funkcióváltáson mentek keresztül egy új befogadói attitűd révén: az orális mediális

⁷ Mint például egy dráma szövege és egy drámai előadás különbségének esetében.

⁸ TRONSKIJ: *Az antik irodalom története*. Ford. Benkő Gyula és Hahn István. Budapest, 1953, Tankönyvkiadó.

⁹ Uo.

tér dominanciájáról alkotott tapasztalat hiányában már nem azon a módon értelmezik az alkotásokat, mint az egykori párhuzamos mediális terek (írás és oralitás) befogadói.

A XXI. SZÁZAD, AVAGY AZ INTERMEDIÁLIS TRANSZFORMÁCIÓ KORA

A XXI. századi digitalizációs tendenciák révén újabb befogadói perspektívák bontakoznak ki. A digitális platform, az internet mint mediális tér egy újabb értelmezési keretbe helyezi a már ismert műfaji produktumokat egy multikulturális, multidiszciplináris és nem utolsósorban multimediális térbe integrálva azokat. Egy exterior, azaz külső mediális térben tehát úgynevezett interior, avagy belső mediális terek sokaságának inkohereus egymásba játszása történik.

Ahogy a korábbi médiaváltás, az írás esetében, itt is bekövetkezik egy intermedialis transzformáció, bár kevésbé érzékelhető formában. A digitális térbe való konvertálás során már nem teljesen ugyanazokról a produktumokról beszélhetünk, azonban a digitális mediális tér médiakonvertálási esélyei szerteágzóbbak az írásos térhez mérten.

Ennek az intermedialis transzformációnak a kezdeti funkciója ugyancsak a rögzítés, a mediális tér hordozóként való alkalmazása, azonban a korábbi mediális terek-től való differenciálódás során, valamint a digitális mediális tér dominanciájával a korábbi mediális terek implicitté válnak, és a digitális mediális tér attribútumai kezdenek látenssen dominálni. A virtuális térben az ingerek és információk áradatának befogadása szelekciót, autentikusságának kérdése kritikus gondolkodást tesz szükségessé, így az összegyűjtött információk halmazából a tudás a befogadóban konstruálódik meg. Ennek hatására megváltoznak a befogadói attitűdök is. Az új konstruktív olvasói szokások¹⁰ a kis terjedelmű szövegek kanonizációjának kedveznek, így a rövid terjedelmű, kevés idő alatt könnyen befogadható produktumok kerülnek központi pozícióba. A mértéktelen számú textus áradatában a szövegek egyik elsődleges funkciójává vált a szelekcióért folyó küzdelem, a befogadás, avagy a betűkből potenciális szöveggé válásért folytatott harc. Ez a popularizációs tendenciákat előtérbe helyező, avagy *populáris kanonizációs tendencia* a figyelemfelkeltő, intenzív emocionális visszacsatolást kiváltó és ingerekkel teli alkotásokat tünteti ki, amelyek a nyelvi populáris regiszter folytán rövid idő alatt könnyen befogadhatóvá válnak. A multiszenzoros befogadás is a mediális hibriditás kialakulásának

¹⁰ ADAMIKNÉ JÁSZÓ ANNA: *Az olvasás múltja és jelene*. Budapest, 2006, Trezor; CZACHESZ ERZSÉBET: *Olvasás és pedagógia*. Szeged, 1998, Mozaik; FÜLÖPNÉ ERDŐ MÁRIA: *Médiahasználat és olvasóvá nevelés*. Budapest, 2002, Corvinus; GYARMATI SZABÓ ÉVA: A középiskolás korosztály információszerzési szokásai. *Könyv és Nevelés*, 2006/1, 33–39.

kedvez, ahol különösen a vizuális elemek kerülnek előtérbe. Minthogy a digitális mediális térben az információk gyorsan cserélődnek, kialakul az információk birtoklásának valamiféle instabilitása, és bár a produktumok mediális reprodukciója, avagy klónozása sokkal egyszerűbben megoldható, mint például a könyv esetében, a technikai eszközöktől való függőségük okán birtoklási idejük viszont bizonytalan. A kis méretű, könnyen hordozható számítógépek, avagy okostelefonok révén egy ugyancsak specifikus digitális mediális tér alakul ki, mely többek között a befogadók közti diszkurzív folyamat fenntartásának is kedvez. Ez a diszkurzív mediális tér számos befogadói platformot foglal magában, ugyanakkor ebben az egyszersmind intermediális, internacionális, interkulturális diszkurzív mediális térben egy intergenerális diskurzus is megteremtődik. A digitális mediális tér jellegéből adódóan pedig újabb műfajok jönnek létre (például *blogregény*, *elektronikus mém* stb.). A hipertextek¹¹ újabb lehetőséget teremtenek a szöveg strukturálódására, és a linearitással szemben egy új olvasási stratégiát adnak a produktumok befogadói számára.

A XXI. SZÁZADI ÓDA

Ahhoz, hogy a XXI. századi ódák egyes textusainak komparatív elemzésére mód nyíljon, mindenekelőtt az identifikáció problematikájával szükséges szembesülni. Mely szövegről jelenthetjük ki azt, hogy XXI. századi óda? Avagy melyek láthatók el az óda műfaji jelöléssel? Az architextualitás elég determináló erőnek bizonyulhat-e a művek szelektálásához? Ha nem, milyen faktorok határozzák meg azokat?

Ha egy műfaji jelölés nélküli produktum kerül egy befogadó elé, abban az esetben az ismert szókészlet és előzetes tudás keretein belül képes saját műfaji interpretációt alkotni arról, hogy az adott opus ódának tekinthető-e, vagy sem.¹² Ennek értelmében minden befogadónak rendelkeznie kell egy bizonyos *generális klasszifikációs kompetenciával*,¹³ mely révén ítéletet képes alkotni egy mű műfaji besorolását illetően. Ahhoz, hogy egy jelöletlen műfajú textust egy befogadó ódaként határozzon meg, rendelkeznie kell úgynevezett belső műfaji, más néven *belső generális reprezentációk* csoportjával. A mentális reprezentációk egy olyan válfaja ez, úgy vélem, amelyet a befogadó a klasszifikáció folyamatában képes egymásba integráltan kezelni az identifikáció során. Az egyes szubjektumok eltérő mentális reprezentációval rendel-

¹¹ SZÜTS ZOLTÁN: *A hypertext*. <http://magyar-irodalom.elte.hu/vita/szz.html> (Utolsó letöltés időpontja: 2017. 03. 09.)

¹² Ha nem is rendelkezne adott esetben a megadott szókészlettel és tudással, úgy vélem, akkor is birtokában kell lennie egy generális klasszifikációs kompetenciának, mely révén műfaji osztályokba képes sorolni a befogadott produktumokat. Tehát a textusok disztingváló kompetenciája révén már a műfajelméletek előtt is létezett műfaj.

¹³ Peirce kognitív pszichológiában alkalmazott terminusának analógiájára.

keznek, mégis létezik egy *kollektív kulturális generatív reprezentációs tér*, egy kulturális, valamint egy transzkulturális „tudatalatti”, a reprezentációknak olyan közös vonásai, melyek az univerzalitás és szingularitás örök paradoxonának szolgálnak forrásul, és amelyek alapját feltehetően a funkcionalitásból eredő közös befogadói tapasztalat adja. A szinguláris szövegeknek a felejtésből eredő absztrahálása ez.¹⁴ A transzkulturális reprezentáció egyik jele, hogy ha különböző nemzeti kultúrából származó befogadók olvasnak el ódaként kanonizálódott műveket, abban az esetben a saját kulturális generatív reprezentációs területet aktivizálva képesek a saját kultúrájukkal megközelítőleg analóg műfajt megnevezni, mint például a kazahsztán *aitys* (dombyrán énekelt dal), a kínai odes vagy a *Shijing*, más néven *Shih-ching*, a koreai *Hyang-Ga* (helyi ének) és a kenyai *Taarab*.¹⁵

Ha a paratextusban az adott irodalmi mű ódaként determinálódik, az elvárási horizontok előre meghatározottá válnak a befogadó számára. A befogadó ez esetben az óda belső generális reprezentációját aktivizálva tesz kísérletet a paratextushoz tartozó szöveg értelmezésére. Tóth Krisztina *Óda szerelmem nagy lábujjához* című opusa esetében például az architextualitás révén megképződő befogadói elváráshorizont az óda belső generális reprezentációját hívja elő a befogadóban, amely kontasztot képez a címben szereplő dativusszal (nagy lábujjához), valamint a szövegben megképződött ismertetőjegyekkel. A narrativitásba áthajló ironizáló laudatio (például *Most még csak a toalettkefét / felejtetd kézbe venni; Hajamba hull ilyenkor a korpád, / hogy fölém hajolsz, / szép ez is. / De néha oly mindegy a jóság, ma délelőtt is a fodrászatom előtt / lőtte le kozmetikusomat / a pszichiáterem*) segítségével a szöveg elkülönül a XX. századot megelőző óda befogadókban kialakult belső műfaji reprezentációjától, így egyszersmind hozzájárul a *kollektív kulturális generatív reprezentációs tér* elmozdulásához is, és így az óda potenciális újradefiniálását mozditja elő. Az írásos mediális transzformációnak ebben a stádiumában a szövegben az eredetileg orális mediális térből eredő *koegzisztens implicit medialitást*, azaz a vers zenei eszköztárát már felváltja az írásos verbális mediális tér autonóm uralma. A szabadvers esetében tehát a zene mint média leválik az ódáról mint lírai szövegről, egyfajta *mediális relictio* következik be, avagy az intermedialis hibriditás (írás, zene) homogenizálódik, és így egyszersmind megszűnik létezni.

¹⁴ Nietzsche szerint a fogalmakat a felejtésből eredő absztrahálás teremti meg, azaz az egyedi textusok felejtéséből alkotott egységesített kép. A műfajok is hasonlóképpen teremődnek meg véleményem szerint az egyes szubjektumokban, a pluralitás és univerzalitás termékeny paradoxonából, s bár minden műfajnak egyedi története van, a műfajképződésnek is vannak egységes attribútumai, melyek révén talán esély nyílhat a műfaji definíció megalkotására.

¹⁵ Ezúton szeretném megköszönni Linda Ouma, Galiya Aithzan, Jinyi Li és Hiba Alkatib kitaró segítségét a kutatásban. Ezen műfajok differenciáltságát és a transzkulturális reprezentáció kérdését, valamint a *kollektív kulturális generatív reprezentációs tér* potenciális létét területi okokból egy másik tanulmány fogja részletesebben tárgyalni.

De vajon pontosan hol is húzódhat az óda belső generális reprezentációjának határa? Vagy talán sokkal relevánsabb úgy feltenni ugyanezt a kérdést, hogy hol is húzódhat annak mediális határa? Amint az az óda mint mediális hibrid genealógiai elemzéséből is kitűnik, eredeti közege az orális mediális tér, így nem meglepő, hogy a XXI. századi performance poetry újabb orális közegül szolgált ennek a műfajnak. A Button Poetry egyik előadója, Evan Knoll *Ode to the Things He Couldn't Take*¹⁶ című performance-a szolgáljon például az óda oralitásának mediális és generális transzformációjára. A performance szövege az oralitás jegyeit hordozza: a szöveg fragmentáltan egymásba játszó szintaktikai struktúrája a hangzó beszéd asszociatív jellegét követi, amint szemantikai szinten egy összefüggő narratíva bontakozik ki. A mediális relictio folytán hiányzó egykori koegzisztens implicit vokális mediális tér nem épül be az alkotásba az orális performitás során, ugyanakkor a performitás révén megnyilvánuló intermedialis térben a nonverbális kommunikáció jelentősége növekszik. Az underground tendenciát követő performance poetry nyelvi regisztere az óda szubverzív popularizációját erősíti.

A digitális platformot megelőzően már jelen van ugyanakkor az ódának egy zenei mediális térben manifesztálódó válfaja is, mely során a vokális mediális tér autonómiája érvényesül (például Beethoven: *Ode to joy*). A digitális implicit interior mediális térben viszont legtöbbször a plurimedialitás érvényesül. A *The Cranberries Ode To My Family* (1994) című klipje esetében például a mediális transzformáció révén a vizuális, vokális és verbális mediális mező egymásba hajlása történik meg eltérő, mégis egymásba tükröződő narratív síkon. A vizuális narratíva elkülönül, majd összeolvad a verbális mediális tér szövegével.

Az óda autonóm vizuális térben való architextuális megjelenése pedig a festmények és fotók mint produktumok szintjén az óda absztrakciójához járul hozzá, mely során a mediális relictio révén az óda műfaj belső mediális reprezentációja a laudáció, illetve vituperáció jelentéskörére redukálódik. *Velázquez Venus at her mirror*jának újrainterpretálása révén az *Ode to Velasquez* című mű¹⁷ esetében a transzcendális felülíródásával *Velázquez* festményének elemei egy XXI. századi kontextusban kerülnek leképezésre a fénykép mint a valóság reprezentációjának illúziója formájában. A befogadói attitűdöt már alapjában meghatározza a cím determinációja folytán meghatározott befogadói elvárási horizont, mely a produktum értelmezési szándékának potenciális kifejezője is egyben.

Az óda absztrahálódási folyamata során újradefiniálódva tehát egy transzgenerális fogalomná vált, melynek műfaji attribútuma a laudatióra, illetve szubverzóra korlátozódott. Ez a stilizált műfaji keret ugyanakkor kedvezett az intermedialis transzformációknak, melyek során egy multigenerális közegben implicit műfajként¹⁸ jele-

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=kW9GBBJvCk> (Utolsó letöltés időpontja: 2017. 03. 09.)

¹⁷ Elizabeth Kleinvelde és Epaul Julien 2011-ben készült portréja.

¹⁸ Wolf implicit intermedialitás terminusának analógiájára.

nik meg a produktumokban, és legtöbbször újra olyan hibrid mediális terekben fordul elő, ahol az oralitás dominál. A vizuális mediális terek számára ugyancsak kedvezett ez a műfaji transzformáció, mely megkönnyítette az óda implicit megjelenését az egyes művekben. A mediális relictio és az említett generális transzformációkból eredő szubverzivitás azonban nem kizárólag az óda esetében válik jellemzővé. A történeti és szociális horizontok mentén megnyilvánuló egyes paradigmák a műfaji reprezentációk elmozdulásához vezetnek, és az egyes központi pozícióba kerülő paradigmatisztikus attribútumok¹⁹ betagozódnak az óda generatív reprezentációs terébe. Ugyanakkor az egyes paradigmatisztikus generális transzformációk során a műfajok különféle paradigmatisztikus (például az óda klasszikus formája mellett a szabadvers) és kulturális²⁰ (például a szonett, himnusz stb.) reprezentációi jelenhetnek meg párhuzamosan az egyes irodalmi rendszerekben. Az egyes alkotások célkultúrához való viszonyát, annak attribútumait a Polgár Anikó által meghatározott paradigmarendszer részletesebben is elemzi, mely szerint a textusok különféle befogadói horizontok és különféle integráló attitűdök (domesztikáció, integráció, rekonstrukció, applikáció) révén kerülhetnek a célnyelvbe.²¹

A XXI. SZÁZADI ÓDA KANONIZÁCIÓJA

Vajon milyen feltételek határozzák meg egy műfaj fennmaradását? Képes-e ezeknek a kritériumoknak megfelelni a XXI. századi óda? A válasz sokrétű és nyitott. Egy generális kanonizációs folyamat a kulturális szelekcióra épül. A szelektálás potenciális kategóriáiként Jane Feuer adekvát műfaji felosztása az ideológiai, esztétikai és rituális műfaji csoportokat különbözteti meg egymástól,²² amit a magam részéről a mediális szelekcióval gondolok szükségesnek kiegészíteni.²³ A kulturális generatív reprezentációk közül a centrális irodalmi pozícióba ezen tényezők egyikének dominanciájával kerülhet be egy műfaj. A XXI. századi óda esetében leginkább

¹⁹ Vö.: Todorov szerint az úgynevezett történeti és elméleti műfajok a történeti és az állandó elemek kombinációi révén kerülnek meghatározásra. TZVETAN TODOROV – RICHARD M. BERRONG: *The origin of genres*. *New Literary History*, 1976, Vol. 8, No. 1, 159–170.

²⁰ Vö. Halliday „social semiotic” és Miller „typified rhetorical actions” terminusát. MICHAEL HALLIDAY: *Language as Social Semiotic*. London, 1978, Edward Arnold; CAROLYN R. MILLER: *Genre as Social Action*. *Quarterly Journal of Speech*, 70 (1984), 151–167.

²¹ Hasonló integrálási attitűd érvényesülhet az óda esetében is, melynek elemzése túlfeszítené ennek a tanulmánynak a tartalmi és terjedelmi kereteit.

²² JANE FEUER: *Genre study and television*. In *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Ed. Robert C. Allen. London, 1992, Routledge. 138–59.

²³ Vö. Spinuzzi műfaji ökológia (the ecology of genre) terminusát. CLAY SPINUZZI – M. ZACHRY: *Genre Ecologies: An open-system approach to understanding and constructing documentation*. *Journal of Computer Documentation*, 24.3 (2000), 172.

a medialitás mint kanonizációs tényező kérdése válik relevánssá. A digitális mediális tér új műfajainak kontextusában a klasszikus értelemben vett óda kanonizációs esélyei nem túl biztatóak. Bár a terjedelme rövid, a popularizációs tendenciák és a szabadvers elterjedése okán azonban pusztán a szubverzív variánsa kaphat előkelőbb helyet ebben a digitális közegben. Ugyanakkor transzgenerális implicit műfajként már-már frázissá vált absztrahált fogalomként képes terjeszkedni egy implicit transzgenerális formában túllépve saját műfaji határain, ám a digitális mediális térben még így sem kerülhet központi pozícióba. A performatív költészet megjelenése azonban akár a kanonizációs határvonalak újabb elmozdulására is reményt adhat, és az óda így talán olykor újra esélyt kaphat arra, hogy kilépjen szubverzív létéből.

MŰFAJTÖRTÉNETI NARRATÍVÁK
ÉS MŰFAJI KEVEREDÉS
A MAGYAR IRODALOMBAN

PAPP ÁGNES KLÁRA

SZINDBÁD, A KISVÁROSI FLÂNEUR

...a tér kapcsán kialakított viszony az ember-
hez való viszonyoknak egyrészt feltétele, más-
részt szimbóluma.

(Georg Simmel: Exkúrsus az idegenről)

A MITIZÁLT KISVÁROS

*Szindbád, aki az unalom és az idegesség elől, a ragyogó estéjű Budapestről
e nagy téli időben elutazott, ilyen formán érkezett meg egy napon a határ-
széli városkába, ahol vastag hóréteg alatt régi emeletes házikók húzódnak
meg szorosan egymás mellett, mintha fáznának a hidegben.*

Krúdy Gyula: Szindbád, a hajós

Ha a XX. század első felének magyar kisvárosképéről és az általa közvetített tapasztalatról beszélünk, akkor megkerülhetetlenek Krúdy kisváros-ábrázolásai,¹ minde-
nekelőtt az a kép, amely reprezentatívan a 10-es években írt Szindbád-novellákban,²
ezek közt is a Szindbád alakját megteremtő, legtöbbet idézett, legszélesebb körben
ismert első darabokban rajzolódik meg. Ha Kaffka Margit *Mária évei* című regé-
nyének kisvárosáról azt mondhatjuk, hogy a Bahtyin által leírt provinciális kisváros
kronotoposzáinak³ azon kitétele, miszerint itt „az élet nem élet”, mintha csak róla

¹ A tanulmány része egy nagyobb kutatásnak, amely a XX. század első felének magyar kisváros-ábrázolásain keresztül a „kisváros poétikájának”, a provinciális kisváros kronotoposzáinak megrajzolására tesz kísérletet. Lásd PAPP ÁGNES KLÁRA: A kisváros poétikája 1. A kisváros toposza Kaffka Margit, Móricz és Kosztolányi műveiben. *Hungarológiai Közlemények*, Újvidék, 2015/2, 12–30.; A kisváros poétikája 2. A kisváros toposza Kosztolányinál. *Hungarológiai Közlemények*, Újvidék, 2015/3, 16–29.

² Az 1911-ben megjelent *Szindbád ifjúsága*, illetve az ebből válogató és ezt kiegészítő 1917-es *Szindbád ifjúsága és szomorúsága* kötet darabjairól van szó.

³ „...e kisváros a ciklikusan folyó mindennapi idő helye. Benne nem események zajlanak, hanem csupán minduntalan ismétlődő »léthelyzetek«. Az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától, s szűk körökben mozog: napok, hetek, hónapok vagy az egész élet körében. A napok itt nem napok, az évek nem évek, az élet nem élet. Napról napra ugyanazok a mindennapi cselekvésformák, ugyanazok a beszélgetési témák, ugyanazok a szavak stb. ismétlődnek. [...] A köznapiságba záródott élet ciklikus ideje ez.” Ugyanakkor azt is hozzáfűzi a fenti gondolatmenetéhez Bahtyin, hogy épp ennek az időtapasztalatnak a teljes eseménytelensége miatt nem lehet az egész regény meghatározó ideje, „az írók általában összefonják

szólna, akkor Krúdy *Szindbád*-jának felvidéki vagy nyírségi kisvárosai éppenséggel azt a megállapítást látszanak illusztrálni, miszerint „az idő itt teljesen mentes a történelem előrehaladó mozgásától”. (Annyira, hogy a korai, 1906-os, mikszáthi ihletésű *A podolini kísértet* bevezetőjében [*Valami előszóféle*] ez szó szerint valóra is válik, a fantasztikumba fordítva a kisvárosképnek ezt a vonását.⁴) Ez a rendkívül karakteres vonás ugyanakkor a *Szindbád*-történetekben kevésbé illeszkedik az előző regényekre jellemző, a nagyváros és a kisváros szembeállítására épülő kettősségbe,⁵ ami a mitizált metropolisszal szemben a provinciális kisváros ellenmítoszát, annak telítettségével szembeállított ürességre épülő (lehetőség-, cselekedet- vagy értékhiányban megnyilvánuló) toposzt hozza létre. Ezzel pedig a nagyváros-reprezentációkhoz hasonlóan a modernség életérzésének egyik reprezentatív hordozójává válik. Úgy tűnik, épp ellenkezőleg: itt a kisváros mitizálódik, az lesz az utazás célpontja, középpont, érték hordozója. Ezt a korábban jellemzett toposztól való eltérést tükrözi az, hogy Krúdy fenti kisvárosaihoz hasonló attribútumokkal rendelkezik az udvarházak vagy a falu ábrázolása is a 10-es évekbeli novellisztikájában. Tanulságos ebből a szempontból, hogy Bezeczký Gábor három példát hoz fel a *Szindbád ifjúságára* jellemző ciklikus időszemlélet és az általa felidézett tipikus motívumok illusztrálására (*A hídon* mellett az *Egy régi udvarházból* és a *Szindbád őszi útja* egy részletét), és e három példa egyszerre mind a fenti három helyszínt idézi meg.⁶

más, nem ciklikus idősorokkal, vagy az utóbbiakkal félbeszakítják, és gyakran használják a kontrasztthatás kedvéért, eseménydús és energikus idősorok hátteréül”. MIHAIL BAHTYIN: A tér és az idő a regényben. Ford. Könczöl Csaba. In uő: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976, Gondolat. 300.

⁴ *A podolini kísértet* metaforikus és fantasztikus közt átmenetet képező téridejéről lásd Tarjánynyi Eszter elemzését: TARJÁNYI ESZTER: A fikcionalitás, a történetiség és a térábrázolás narratívájának találkozása Krúdy boncasztalán. *Irodalomismeret*, 2013/2, 18–29.

⁵ Többek közt azért is a *Szindbád*-történetek kisvárosát állítom a vizsgálat középpontjába – noha Krúdy sok más művében is megjelenít hasonló helyszíneket –, mert ezekben az írásokban teremődik meg, mint látni fogjuk, a legletisztultabb formájában ez a toposz: ahogy vonásai nem válnak újabb fikció kiindulópontjává, úgy nem helyeződnek be a kisváros-nagyváros szembeállítás értelemstruktúrájába sem, mint például a *Napraforgó*, az *Asszonyosságok díja*, a *Boldogult úrfikoromban* utalásaiban vagy az *N. N.* visszaemlékezése esetében. A város-vidék szembeállítás értelemkonstituáló szerepéről lásd EISEMANN GYÖRGY: A város mint fikció és emlék. (Krúdy Gyula *Asszonyosságok díja* és más „pesti regények.”) *Budapesti Negyed*, 2001/4; FÜLÖP LÁSZLÓ: *Közelítések Krúdyhoz*. Budapest, 1986, Szépirodalmi; OROSZ MAGDOLNA: *Monarchia-diszkurzus és az emlékezés tere* Krúdy Gyula: *Boldogult úrfikoromban* című regényében. *Irodalomtörténet*, 2008/2, 244–245. A város-vidék szembeállítását megalapozó szemléletmódról írja Fülöp László: „Krúdy epikájában a nagyvárosélmény létrehívja saját ellentétét is, kialakítja azokat a nosztalgiákat, amelyek egy másfajta életet tesznek kíváncsiak. Vágyképek alakjában tűnnek fel olyan életminták és életmódváltozatok, tájak és közegek, helyzetek és miliók, amelyek hiányoznak a modern urbanizált élet szerkezetéből”. I. m., 85.

⁶ BEZECZKY GÁBOR: *Krúdy Gyula: Szindbád*. Budapest, 2003, Akkord Kiadó. 26–27.

Ennek az ábrázolásnak az értelméhez közelebb jutunk, ha még mindig Bahtyinból kiindulva azt vizsgáljuk meg, hogy Krúdy milyen más időtapasztalattal szembesíti a kisváros ábrázolását, milyen más kronotoposz segíti a provinciális hely és idő színre vitelét. Ez természetesen az út, az utazás kronotoposza⁷ lesz, ami ez esetben az emlékezés színre vitelét szolgálja, azaz egyszerre helyváltztatás és a személyes múltba tett út, egyszerre külső és belső, térbeli és időbeli utazás.⁸ Fried István létélményként értelmezi az utazást, az útonlétet Krúdynál: „az utazás az elbeszélés olyasfajta térideje, amelyen az egymásba/ra rakódó tér és idő kölcsönösen kioltja egymást, mindössze a múlt időbe helyezett és [...] az emlékezet révén fölidézett történések és/vagy világerzékelések történetbe szervezése nyomán lokalizálódik és (kevésbé konkrétan) temporalizálódik a cselekmény”.⁹ Ez teszi lehetővé, hogy az ezekben a novellákban megjelenő kisváros tere reprezentatív módon a szubjektum képévé váljék. Amit Bókay Antal ír a metropolisz-reprezentációkról, itt is érvényesnek látszik: „A kreatív mozzanat egy kollektív-személyes szubjektivitást teremt meg, a tárgyi tér szimbolikussá, értelmet, érzelmet magába sűrítő és főleg *személyes és kollektív identitást teremtő képpé válik*.”¹⁰ Csakhogy Szindbád utazásai új irányból világítják meg a kisvárosi teret. Szindbádnak a kisvárosi helyszínekhez fűződő viszonya egészen speciális: egyszerre – illetve váltogatva – láttatja az utazó idegen, a kívülálló és az odatartozó szemével, valós és emlékezeti térként, hol ismerősként, hol idegenként érzékelve a helyet, ami a távolság és azonosulás dinamikáját más-más értelemben kihasználó nosztalgikus és ironikus hatások kiindulópontja lesz. Mindez egy kívülről passzív, szemlélődő, belülről viszont rendkívül aktív: rekonstruáló/teremtő tevékenység kettősségében nyilvánul meg.¹¹

A továbbiakban ennek a „tevékenységnek” mint nézőpontnak és térhasználatnak az értelmezéséhez azt a szempontrendszert hívjuk segítségül, amit Walter Benjamin

⁷ Vö. BAHTYIN, i. m., 297–298.

⁸ Ajtay-Horváth Magda a magyar és angol szecesszió összehasonlító elemzése során teremt kapcsolatot az emlékezés és az utazás témája közt, amikor mindkettőt a századforduló menekülmotívumának variációiként értelmezi (érdekes módon a Bródy Sándortól és Gozsdu Elektől Babitsig tartó példatárát Krúdy irányába nem hosszabbítja meg, noha megállapításai épp a Szindbád-novellák esetében rendkívül találóak): „a Menekvés passzív formája az emlékezés, az ábránd és illúzió. Aktív formája pedig a bolyongás, a kívülrekedtség tudatos vállalása.” AJTAY-HORVÁTH MAGDA: *A szecesszió stílusjegyei a századforduló magyar és angol irodalmában*. <http://mek.oszk.hu/03900/03917/03917.htm#36> (Letöltés: 2016. május 17.)

⁹ FRIED ISTVÁN: *Szomjas Gusztáv hagyatéka. Elbeszélés, elbeszélő, téridő* Krúdy Gyula műveiben. Budapest, 2006, Palatinus. 192–193.

¹⁰ BÓKAY ANTAL: A város. Egy fantázia színeváltozásai. *Műhely*, 2006/6, 4. (Kiemelés tőlem – P. Á. K.)

¹¹ Ezt a kettősséget Szitár Katalin a cselekmény- és eseményyszerűség ellentétében látja megragadhatónak, egyszerismind nyelvi eseményként értelmezve Szindbád emlékezőtevékenységét: „Az emlékezés nem cselekményszerű, nem is vezet cselekményes megoldáshoz. Ugyanakkor

mozgósít, egy, a modernség látásmódját leíró reprezentatív figura, a Baudelaire-től megidézett *flâneur* (kószáló, más fordításokban csatangoló, sétáló) elemzése¹² kapcsán. Ennek során természetesen először az a kérdés merül fel, hogy lehet-e a kisváros a „kószálás” terepe, noha Baudelaire-nél – és ennek nyomán Benjaminnál – épp a sétálás helyszínét képező metropolisz tapasztalata alapozza meg a modernség alapélményét (és viszont: a metropolisz modernséget meghatározó tapasztalata részben épp a kószálás révén alkotódik meg). Ennyiben ahhoz a Kaffka, Móricz és Kosztolányi kapcsán felvetett gondolathoz kanyarodhatunk vissza, miszerint a provinciális kisváros a XIX. század végének – a magyar irodalomban a XX. század első felének – irodalmában mintegy a metropoliszmítosz „fonákját” alkotja meg, és ezáltal negatívan, a hiány révén, a kisváros is a metropolisz mítoszát építi.¹³ Ez a kérdés természetesen visszafordítható a kisváros-ábrázolás kérdésére is: hogyan értelmezi át Krúdy a provinciális kisváros (krono)toposzát a kószáló Szindbád révén?

intenzív eseményszerűsége van, s nyelvi eseményt indukál.” SZITÁR KATALIN: A felejtés narratívája (Krúdy Gyula: Női arckép a kisvárosban). In uő: *Hiány-jelek*. Budapest, 2013, Gondolat Kiadó. 79.

¹² WALTER BENJAMIN: A második császárság Párizsa Baudelaire-nél. Ford. Bence György. In uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest, 1980, Magyar Helikon. 819–992.; WALTER BENJAMIN: Párizs, a XIX. század fővárosa. Ford. Széll Jenő. Motívumok Baudelaire költészetében. Ford. Bizám Lenke. In uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969, Gondolat. 75–94, 228–276.

¹³ A tanulmány itt hivatkozott előzménye: „Ennek a kisvárosi térnek, és ez adja igazi újszerűségét a korábbi kisváros-ábrázolásokkal szemben, konstitutív része a valahol, a sokszor mitikussá növekedő távolban lévő, nagyváros léte. Hangsúlyozottan léte, és nem képe, mivel nem feltétlenül szükséges, hogy ez a nagyváros valódi helyszín, a cselekmény tere legyen: elég, ha a szereplők álmaiban bukkan fel (mint *Bovaryné*, illetve a *Három nővér* hőseinek vágyaiban), vagy egyszerűen csak kimondatlanul is mindig a szavak mögött bujkáló viszonyítási pontként van jelen (*Az isten háta mögöttben* vagy Kosztolányi regényeiben). Sőt, épp azok a legnyilvánvalóbb, legteljesebb képei ezeknek a kisvárosoknak, ahol a nagyváros egyáltalán nem játszik szerepet a konkrét cselekményben. Ez arra hívja fel a figyelmünket, hogy ezekben a művekben – és így lehet meghatározó a metropolisz, és mindaz, amit a mű elsősorban a szereplők vágyaiban megmutatkozó jelentésszerkezetében szimbolizál – hangsúlyosan hiányként, a vágy tárgyaként van jelen. A hiány és jellemző kifejezői: a csönd, az eseménytelenség, a csökkentértékűség, a jelentéktelenség válik központivá ezekben a művekben. Az egész toposz erre az ürességre, valós és vágyott kettősségére, a lélekben megélt »máshol-létre« épül: lényegében olyan mértékben antimitikus, amilyen mértékben mitizálja a nagyvárost. Negatívan ezek a művek legalább annyira a nagyváros mítoszát építik, mint Balzac, Baudelaire vagy Proust.” PAPP: A kisváros poétikája 1. 15. A gondolat összhangban áll azzal, amit David Harvey ír Balzac *Jelenetek a vidéki életből* ciklusa kapcsán, arról, hogy Párizs mindegyik darabjában jelen van, ha nem is helyszínként, hanem mint „árnyék” a vidéki tájkép háttérében. DAVID HARVEY: *Paris, Capital of Modernity*. New York, 2003, Routledge. 25.

A FLÂNEUR ÉS KRÚDY

[Szindbád] az utcán hirtelen megállott lehajtott fővel, az út közepén nem figyelt a vágatató kocsikra, és a kirakatok előtt ácsorgott, anélkül, hogy bármit is látott volna a kiállított portékákból. Utcákba került, amelyekben sohasem járt azelőtt, és az idegen házak között szívesen eltévedt, ismeretlen, messzi, nagy városokba képzelte magát, ahol céltalanul kóborol, míg a szállodában fölbontatlan levelek várják.¹⁴

(Krúdy Gyula: Szökés az életből)

Érdekes adalék a Krúdy-művek és a baudelaire-i flâneur kapcsolatához, a két modernségtapasztalat hasonlóságához, hogy Fábri Anna, a Krúdy-művek Budapest-képéről írván,¹⁵ anélkül, hogy akár csak egy szóval is említene Walter Benjaminget, az ő elemzésével számos ponton egyező vonásokat emel ki Krúdy városábrázolása kapcsán (még pontosabban: szinte minden általa kiemelt vonás megfeleltethető Benjamin elgondolásának). Mindenekelőtt a passzív, kívülálló nézőpontot: „[Krúdy] Sokáig (szinte mindvégig) inkább csak megfigyelője volt, nem pedig részese a pesti életnek, amelyet találkozásuk első pillanatától kezdve titkokkal telítettnek látott”.¹⁶ Benjamin is a perspektíva kérdését tartja alapvetően meghatározónak,¹⁷ amiben az idegenség tapasztalata testesül meg: „Ez a költészet [...] egy allegorikus költői látásmód, az *elidegenített ember tekintete*” – mondja, majd így folytatja: „A csatangoló mind a nagyvárosnak, mind a polgári osztálynak csak a küszöbéig jutott. Egyik sem kerítette még hatalmába. Egyikben sem otthonos.”¹⁸ Hasonló párhuzam tapasztalható abban, hogy Fábri felhívja a figyelmet a gyaloglás meghatározó szerepére a város képének megalkotásában (a francia *flâner* ige is egyértelműen gyalogos, cél nélküli járást jelent), illetve az ennek során kialakuló érzéki, felszíni benyomások

¹⁴ KRÚDY GYULA: Szökés az életből. In uő: *Szerenád*. Budapest, 1979, Szépirodalmi. 633–634.

¹⁵ FÁBRI ANNA: „Mit lehet írni Pestről?” A Krúdy-művek Budapestjéről. *Budapesti Negyed*, 2001/4, http://bparchiv.hu/id-463-fabri_anna_quot_mit_lehet_irni.html (Letöltés: 2016. február 20.)

¹⁶ FÁBRI, i. m.

¹⁷ „A *Romlás virágai* mind a mai napig tartó széles rezonanciája mélyen összefügg egy bizonyos nézőponttal, amelyet [...] a nagyváros tett magáévá”. WALTER BENJAMIN: *Zentralpark*. Ford. Bizám Lenke. In uő: *Kommentár és prófécia*. Budapest, 1969, Gondolat. 277.

¹⁸ BENJAMIN: Párizs... 87. Érdemes ezt és Fábri Anna állítását összevetni azzal, amit Szegedy-Maszák Mihály tart fontosnak kiemelni: hogy a *Nyugat* első nemzedékének meghatározó alkotói szinte mind vidéki születésűek, nem feltétlenül otthonosak Pesten. Tanulmányában ezt mint Ady, Babits, Kosztolányi és persze Krúdy műveinek többek közt Budapest-ábrázolásában megnyilvánuló modernségfelfogására (ezáltal pedig az egész első nemzedékes *Nyugat* modernségképére) kiható tényezőt veszi számításba. (Ezt a mindenekelőtt Krúdy műveiben megtestesülő látásmódot pedig szembeállítja Kóbor Tamás művészi értelemben konzervatív, ugyanakkor a városiasodást igenlő szemléletmódjával.) SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Konzervativizmus, modernség és népi mozgalom a magyar irodalomban*. In uő: „*Minta a szőnyegen*”. Budapest, 1991, Balassi. 152–153.

jelentőségét. Ez egybehangzik Benjaminszal a Baudelaire-re alapozott megállapításával, hogy „a kószálóban a látnivágyás üli diadalát”.¹⁹ Ezt pedig a felszín megtapasztalását és a benyomások mulandóságát tükröző szemléletmód következményeként értelmezi. Harmadrészt Fábri Anna a „minden eladó” élményét emeli ki Krúdynál (nem mellesleg a félvilági nő szerepét) a „pesti embervásár” ábrázolásában.²⁰ Benjamin ehhez hasonlóan a születő nagyváros tapasztalatában az árunak a művész és a művészet világára gyakorolt meghatározó szerepét hangsúlyozza, egyrészt a műalkotás áruvá válásának gyakorlatában²¹ (ezért is szerepel Baudelaire-nél a prostituált a modern művész metaforájaként – állapítja meg Benjamin); másrészt a kószáló művész attitűdjében. „[A megfigyelő mint flâneur] illuzórikus árucikkszerű képek szüntelen egymásra következésének változékony fogyasztója” – írja Jonathan Crary,²² aki a megfigyelő státusának, modelljének változását vizsgálja a XIX. század első felétől fogva, mint ami a modernség kialakulására alapvető hatást gyakorol. (Ennek a folyamatnak rendeli alá a kószáló látásmódjának megjelenését is.)

Ahhoz azonban, hogy Szindbád kisvárosi kószálását összevegyük a Baudelaire és Benjamin flâneurjében megtestesülő modernségtapasztalattal, tovább kell látnunk a felszíni párhuzamoknál, és a csatangoló alakjának, térhasználatának és látásmódjának mélyebb értelmére: a benne rejlő időtapasztalatra, szubjektumfelfogásra, világlátásra kell rákérdeznünk, és azt összevetnünk a Szindbád utazásaiban megfogalmazódó létértelmezéssel. Az eddigiek alapján a flâneur figurája egyrészt egy sajátos, cél nélküli mozgás képzetével, másrészt a bejárt tér állandó változásával jellemezhető, ami a külvilághoz fűződő kapcsolat felszínességéhez vezet: „Az igazi csatangoló, a szenvedélyes megfigyelő számára végtelen öröm, ha a sokaság, a változékonyosság, a mozgás, a tűnékenység és a határtalanság közelében üthet tanyát. Soha nem lenni

¹⁹ BENJAMIN: A második császárság... 892. Baudelaire Constantin Guys-ről, a flâneur megtestesítőjéről úgy nyilatkozik, mint „akin telhetetlen szenvedély, a látás és érzékelés szenvedélye uralkodik”, a kószalót „szenvedélyes megfigyelőnek” titulálja. CHARLES BAUDELAIRE: *Művészeti kuriózumok*. Ford. Csorba Géza. Budapest, 1988, Corvina. 82, 83.

²⁰ „...gondolatok, amelyek egy félig-meddig remetéskedő ifjúnak éji magányában teremnek, midőn hajnalban a kávéházban már takarítani kezdenek; látomások, amelyek utcán, bálban, színházban történnek, midőn az oszlop mögött állunk félig elrejtve; emberi arcok, alakok és hangok, amelyek mellettünk elsuhanak, ismerősök és ismeretlenek; ostobák és okosak találkaja, tolvajok és hamispénzverők gyülekezete, a becsületes ember, mint a fehér holló, ellenben több ékszerrel és erkölccsel kalmárkodó úr és hölgy; a pesti vásár, amint valaki az ablakon át nézi a dolgokat” – írja Krúdy az első „pesti regényének” titulált *A vörös postakocsi* bevezetéseként közölt, Kiss Józsefnek címzett levélben 1913-ban, ezáltal önmagát helyezve a szemlélő, kószáló pozíciójába (és pózába). KRÚDY GYULA: *A vörös postakocsi*. In uő: *Utazások a vörös postakocsin*. Budapest, 1977, Szépirodalmi. 9.

²¹ BENJAMIN: Párizs... 87–89.

²² JONATHAN CRARY: *A megfigyelés módszerei. Látás és modernitás a 19. században*. Ford. Lukács Ágnes. Budapest, 1999, Osiris. 8–9.

otthon, és mégis mindenütt otthon érezni magát; látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ előtt” – írja Baudelaire *A modern élet festőjében*.²³ Mi több, össze is kapcsolja a térhasználatot az időtapasztalattal: amint a mozgás cél- és értelemnélküliségét az élet, a világ folyamatos változásának cél- és értelemnélküliségére viszi át. Zygmunt Bauman a zarándok és a kószáló irodalmi ábrázolásainak sajátos tér-, idő- és élettapasztalatát összevető tanulmányában a kétféle alakot a (narratív) identitásképzés kérdésével kapcsolja össze. Míg a zarándok esetében épp a pusztán átvezető út céljának képze az, ami folytonosságot, egységet ad, és ezért „itt az életet összefüggő történetként lehetett elbeszélni, »értelemmel teli« történetként”; addig a kószáló (mint a zarándok modern leszármazottja) magát a világot változtatja pusztasággá, azaz strukturálatlan térré és idővé, örök jelenné: „a sétálás [kószálás] azt jelenti, hogy az emberi valóságot mint epizódok sorát éljük végig – mint múlt és következmény nélküli eseményeket [...], hogy a találkozások közösségiség nélkül éljük meg [...], amelyeknek nincsenek következményeik, mint más emberek életének elillanó töredékeit, amelyeket a sétáló kedve szerint alakíthat”.²⁴ Az identitást képző célelvőség elvesztésének következtében – írja Bauman – nem is annyira az identitás kialakítása, hanem megtartása ütközik akadályba.²⁵ Bauman értelmezése – ami számunkra azért is érdekes, mert a kószáló alakját a költészet területéről a narratív fikció területére viszi át – kiemel néhány olyan vonást, ami Krúdyval kapcsolatban feltétlen elgondolkodtató. Az egyik ilyen vonás az élet töredékes tapasztalata, ami Bauman elgondolásában éppúgy vonatkoztatható a világtapasztalat egységének elvesztésére, a nagy narratíva epizódokra való széthullására, mint az élettörténet és ezáltal a narratív identitás egészként való érzékelésének elvesztésére, a szubjektum-tapasztalat töredezettségére.²⁶ A közelmúlt szakirodalmának egyik visszatérő kérdése a szubjektum egészelvőségének kikezdése a Krúdy művekben, ezen belül is kiemelten a Szindbád-elbeszélésekben.²⁷ A térhasználat és az identitásképzés össze-

²³ BAUDELAIRE, i. m., 83.

²⁴ ZYGMUNT BAUMAN: A zarándok és leszármazottai: sétálók, csavargók és turisták. Ford. Teller Katalin. In *Az idegen. Variációk Simmeltől Derridáig*. Szerk. Biczó Gábor. Debrecen, 2004, Csokonai. 201.

²⁵ Uo., 197.

²⁶ Uo., 195–197.

²⁷ Bezeczký Gábor összefoglaló művében, műfaji kérdéseket is felvetve, a következőképpen ír Krúdy Szindbádjáról: „Elbeszélésről elbeszélésre gyakran a hős folytonossága is kérdéses”, „hiányzik némely kellék azok közül is, melyek a hagyományos regényben a főszereplő önazonosságát biztosítják”. BEZECZKY, i. m., 24. Gintli Tibor monográfiája pedig egyenesen az identitás megszerveződésének kérdése köré rendeződik, és azt vizsgálja, hogyan alakul egyes Krúdy-művekben az Én lényegszerű megragadhatóságát kétségbe vonó, illetve az önazonosság helyreállításának kísérleteként értelmezhető eljárások dinamikája. Mint a bevezetőben írja: „[a kötet minden fejezete] egy-egy olyan elbeszélés-poétikai megoldást igyekszik körüljárni, melyeknek közös jellemzője az elbeszélt alakok szubsztancialitásának megkérdő-

függését Gintli Tibor is ennek jegyében – és a Bauman-féle kószáló-értelmezéssel teljes összhangban – foglalja össze az egyik első Szindbád-szöveg, a *Francia kastély* kapcsán: „A vándorlás és célnélküliség a rögzített belső lényeg tagadására utal, a szubjektum nem egy belső centrum köré rendeződik, hanem a véletlenszerűség és az időlegesség nyomait viseli magán.”²⁸ Ennek kapcsán először is a Szindbád-novellák műfajiságának, illetve a Szindbád-figura problematikus identitásának kérdése merül fel:²⁹ a Krúdy-recepciónak ez a visszatérő problémája pontosan a Szindbád-történetek által közvetített tapasztalat epizodikusságára, az élet egységének helyreállíthatatlanságára mutat rá, amit nemcsak a ciklusokon belüli töredékesség, a novellák „ismétlésszerkezetei”, a legtöbb elbeszélés egymáshoz képest való elhelyezésének hiánya mutat, hanem az egyes ciklusok Szindbádjának összeolvashatatlansága is.³⁰ Hasonlóképpen felhozható az első két ciklus novelláiban a legtöbb mellékszereplő³¹

jelezése, illetve a személyiség szóródásának felvetése”. Ezen belül a *Szindbád ifjúsága* kötet kapcsán elsősorban az emlékezés, a múlt elsajátítása és a narratív identitás megalkotása között mutatkozó összefüggések kerülnek középpontba. GINTLI TIBOR: „*Valaki van, aki nincs*”. Személyiségbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben. Budapest, 2005, Akadémiai Kiadó, 8, 67–100. Dobos István egyenesen a személy azonosságáról szóló paródiaként olvassa a Szindbád-történeteket. Magáról a Szindbád névről (mint a szereplő önazonosságát megteremteni hivatott nyelvi jelről) is azt írja: „inkább tekinthető üres jelölőnek, mint tulajdonnévnek, ezért képes magába foglalni a legkülönbébb emberi tulajdonságokat”. DOBOS ISTVÁN: Az alakzatok kettős olvashatósága. Krúdy Gyula: Szindbád. *Irodalomtörténet*, 2014/2, 232, 236.

²⁸ GINTLI, i. m., 181.

²⁹ Bezeczký Gábor fel is hívja a figyelmet a két kérdés elválaszthatatlanságára, és egy sor érvet sorol fel a mű „összetett regényként” való olvashatósága ellen. Érdekes e téren, hogy Bezeczký nézete homlokegyenest ellenkezik látszik Gintli Tibor véleményével, aki a *Szindbád ifjúsága*-nak regényszerű olvashatósága felé hajlik. Ugyanakkor, ha jobban megvizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy nem annyira a Krúdy mű egységességéről alkotott állásfoglalásuk tér el, mint inkább a regény műfajának értelmezése, ami Gintli Tibor esetében sokkal tágabb fogalomnak bizonyul – ezért fér bele a *Szindbád ifjúsága* is. BEZECZKY, i. m., 21–25; GINTLI, i. m., 69–71.

³⁰ A legtöbb monográfiaszerző az egyes ciklusok Szindbádjának különbségét hangsúlyozza. Az utóbbi évtizedek szakirodalmában talán Fábri Anna az egyedüli, aki kísérletet tesz rá, hogy egységes narratívát és fejlődő alakot rekonstruáljon az elbeszélések alakulástörténete mögé. FÁBRI ANNA: *Ciprus és jegenye*. Budapest, 1978, Magvető. 56–57. A Szindbád-ciklusok kohéziójának kérdéséről és korábbi szakirodalmáról lásd FINTA GÁBOR: *A lét vándora (Krúdy Szindbádjáról)*. http://epa.oszk.hu/00000/00001/00399/pdf/itk_EPA00001_2000_03-04_405-415.pdf

³¹ Ettől eltérni látszik a két „nevelő”, Potrobányi és Ketvényi Nagy Sámuel alakja, illetve Majmunka figurája. Következménye ez egyrészt a cselekményben játszott szerepüknek: nemcsak a két nevelő, de Majmunka sem a meghódítás célját jelentő – és ebbéli mivoltukban egymással felcserélhető – nők közül kerül ki. (A bölcs, józan nők alakjáról, és arról, hogy a póz, a szerep levetése – ami a többi nőt azonossá teszi – hogy lesz egyéniségteremtő az esetükben, Fábri Anna ír részletesen: FÁBRI, i. m., 75–76.)

alakjának epizodikussága, „felcserélhetősége”.³² Különösképpen vonatkozik ez a felidézett elcsábított (vagy elcsábítani akart) nőkre, akiknek Szindbáddal való kapcsolatára, illetve arra, ahogy Szindbád nézőpontjából megjelennek, minden tekintetben vonatkoztatható az a kijelentés, hogy történetüket „mint epizódok sorát éljük végig – mint múlt és következmény nélküli eseményeket [...], mint más emberek életének elillanó töredékeit, amelyeket a sétáló kedvére alakíthat”. Szindbád életét – már persze, ha egyáltalán beszélhetünk Szindbád „életéről” mint egységről – mintha érintetlenül hagynák ezek a nők mint egyes személyek, hogy többes számban, általánosan annál inkább meghatározzák. Ugyanakkor gondolatban (emlékezetben) előhívhatók: ugyanott vannak, mint akik azóta is csak Szindbádra várnak, arra, hogy életüket a „sétáló kedvére alakítsa”. Különösen jól érzékelhető ez a *Szindbád és a csók*, illetve a *Tájékoztató* esetében, ahol nem egy kaland elbeszélésére kerül sor, hanem a „történet” épp maga a behelyettesíthetőség, a felcserélhetőség, mint ezt az arcképet egybemosó többes szám (a „szerették...” litániaszerű ismétlése), a találkozássok, a szerelmes-udvarló szavak, jelenetek, csókok felsorolása is mutatja, míg végül az ellentétek összegzik a gondolatfutamatot: „Szerették barnák, szőkék, soványak és kövérek – és a hajós mindegyikről azt hitte, hogy most találta meg az igazi szerelmét, amint igazi szerelme volt ő is a nőknek, akik sohasem felejtették el végleg”.³³ Jellemző módon érzékelteti ezt a nők „fragmentalizálódása”: emléküknak a testek, sőt testrészek emlékére váltása, ezek önállósulása: „a szájak emléke, amelyek még nemrég a szájához tapadtak, a kezek, a lábak, a szemek és a hangok emléke, amelyek nemrég még külön-külön arra buzdították, hogy élete második felében végigcsinálja fiatalkorát, megcsókolja az ajkakat, újra megtapogassa a kezeket...”, vagy „egy darabig még az álmokképek szaladoztak előtte – amilyent az utóbbi időben rendszeren álmodott –, női fejek, kalapos, borzas, festett és festetlen fejek; asszonyszemek, lányszemek, amelyek olyanformán voltak reáfüggesztve, mintha Szindbád volna az egyetlen férfi a világon; ruhátlan vállak és lábak harisnyában, magas sarkú cipőben; majd nők hosszú sora ingben [...]; kövér és sovány karok, amelyek mind-mind a nyaka köré kulcsolódtak.”³⁴

³² Vö. Gintli Tibor megállapításával a *Francia kastély* nőszereplői kapcsán, GINTLI, i. m., 181.

³³ KRÚDY GYULA: *Tájékoztató*. In uő: *Szerenád*. Budapest, 1979, Szépirodalmi. 553.

³⁴ KRÚDY GYULA: *Szindbád álma*. In uő: *Az álombeli lovag*. Budapest, 1978, Szépirodalmi. 473, 481.

EMLÉK, ÉLMÉNY ÉS MODERNSÉG

*Az emlék az élmény kiegészítője. Benne csapódik ki a múltját holt
vagyonként leltározó emberiség mindjobban fokozódó önelidegenülése.*

(Walter Benjamin: Párizs, a XIX. század fővárosa)

Az epizodikusságnak azonban a fenti jelenségek – a műfaji kérdések, a melléksze-replők és történeteik „felcserélhetősége”, a következmény, a felelősség hiánya – csak tünetei, aminek mélyén egyrészt egy időtapasztalat: az állandó mozgásban lévő világban az élmény „elillanó” volta, másrészt egy létérzés rejlik: a passzív, a világba cselekvései vagy kapcsolatai révén magát be nem író ember idegensége. Egy furcsa, központi és mégis ürességet rejtő pozíció, egy olyan ember helyzete, akiről Baudelaire azt írhatja, hogy „tükörhöz is hasonlíthatjuk [...], vagy egy gondolkodó kalei-doszkóphoz, mely minden mozdulatával a sokrétű életet és az élet elemeinek örökké változó szépségét vetíti elénk”.³⁵ Ez a szemlélődő passzivitás – amiben a cselekvés és az önmagát elkötelező kapcsolatok *hiánya* rejlik benne – a kulcsa ennek a furcsa ott-hontalanságnak: a külső világban, a tények világában, a jelenben való otthontalan-ságról árulkodik, amit a képzelet aktivizálása kompenzál, ez pedig a külső és belső világ határainak elmosódásához vezet.³⁶ Ennek a Krúdy-írásokban és különösképpen a 10-es évek Szindbád-novelláiban való érvényességét aligha kell bizonygatni, hogy csak az előbbi idézett *Tájékoztató* folytatására hivatkozzak: „Mindent szeretett, ami hazugság, illúzió, elképzelés, regény [...]. És mindenért hiába rajongott, amit életében elérni óhajtott. Nem vigasztalta a százhet nő, aki viszonszerette, aki képzelődésében kábult emlékezésbe ringatta, aki mindegyik hozott magával valami újat, alig érthetőt és sosem felejthetőt: egy hangot, egy mozdulatot, egy illatot, egy furcsa szót, egy sóhajt... hisz még százhetnél több volt azoknak a nőknek a száma, akik Szindbád ábrándvilágában piros karikákon hintáztak. Akiket mind szeretni tudott volna. Akikre egyszerű látás után is úgy gondolt, mintha csak a kezét kellene kinyújtani értük.”³⁷ Ennek a szemléletmódnak az érvényesülésére a fenti vallomás

³⁵ BAUDELAIRE, i. m., 83; Az idézet konklúzióját eredetiben idézem, mert a magyar fordítás pontatlan. Az eredetiben: „C'est un *moi* insatiable du *non-moi*” = „Egy olyan én, amelyik nem tud betelni a *nem-én*nel”. (Ford. P. Á. K.) CHARLES BAUDELAIRE: *Écrits sur l'art* 2. Paris, 1971, Éd. Gallimard. 146.

³⁶ Az emlékek, képzelet és valóság összemosásának jelentőségét már a 60-as években kiemeli Baránszky-Jób László a Krúdy emlékezőtechnikáját Proustéval egybevető tanulmányában, amelyben mindenekelőtt arra hívja fel a figyelmet, hogy Proust analízáló elbeszélésmódjával szemben Krúdy szintetizál: szerkesztési elve az „élménypillanatokba tömörített múlt”. BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ: Szempontok a Krúdy-jelenség megközelítéséhez. *Új Írás*, 1975/7. http://www.krudy.hu/Szakirod/BaranszkyJobLaszlo/BJLUI75_7.html (A tanulmány első változata 1965-ben jelent meg az újvidéki *Híd* folyóiratban.)

³⁷ KRÚDY: *Tájékoztató*. 554.

történetre váltásától, azaz a beteljesületlen, a csak vágyott szerelmek, a gondolatban végrehajtott hódítások elbeszélésétől az irodalmiság, a szövegszerűség számtalan esetéig³⁸ sokféle példát hozhatnánk. Összhangban áll ez azzal, amit Jonathan Crary ír a megfigyelő szubjektivizálódása következtében a „külső” és a „belső” érzékelés megkülönböztetésének felszámolásáról. Ennek kapcsán előbb Nietzsche idézi *Az értékek átértékeléséből*: „Kimondhatatlanul nagyobb érzékenység, [...] a különemű benyomások nagyobbak, mint valaha: ételek, újságok, irodalmak, ízlések, sőt a vidék stb. kozmopolitizmusa. E beáramlás tempója prestissimo; a benyomások elmosódnak; az emberek ösztönösen védekeznek ellene, hogy magukba fogadjanak, mélyen magukba fogadjanak valamit, »megemésszenek« valamit. Ebből következik az emésztoerő gyöngülése. Bizonyos alkalmazkodás következik be a benyomások sokaságához: az ember elfelejt hatni (agieren), csupán kívülről visszahat (reagieren) az ingerekre”,³⁹ majd levonja a végkövetkeztetést: „Az 1820-as és 1830-as években elkezdődik a megfigyelő újrapozicionálása [...] egy olyan körülhatárolatlan terepen, ahol a belső érzékelés és külső jel közötti megkülönböztetés visszavonhatatlanul elmosódott”.⁴⁰ Bauman még tovább megy, és egy olyan megállapítást tesz, ami a 10-es évek Krúdyjának retorikájában par excellence módon látszik megvalósulni: „A sétáló az életet »mintha« módjára élte, más emberek életével való foglalatosságát pedig »olyan, mintha« viszonya határozta meg: a »látszat« és a »valóság« ellentétét semmissé tette”.⁴¹ Ez, úgy tűnik, összhangban áll a korai Szindbád-novellákban (és az akkoriban írt más Krúdy-művekben) a hasonlat meghatározó szerepével. Kemény Gábor a hasonlat központi jelentőségét a korszak írásaiban épp innen eredezteti: „Krúdynál [...] a hasonlatok nem kötnek, hanem oldanak, nem a pontosabb kifejezésnek, hanem a hangulati teljességnek az eszközei. [...] A dolgok és események nem a maguk valóságában léteznek nála, hanem abban a formában, azzal a hangulati értékkel, ahogyan a lélek belső síkján tükröződnek”.⁴² Fábri Anna egyenesen a Krúdy-hasonlat világgépi megalapozottságáról ír. Arról, hogy a táj, a tárgyak,

³⁸ A kérdéssel kapcsolatban lásd FÁBRI ANNA: „Egykor regényhős voltam...”. *Az irodalom kultusza Krúdy Gyula műveiben*. <http://www.holmi.org/2000/06/fabri-anna-%E2%80%99Egykor-regenyhos-voltam%E2%80%A6%E2%80%9D-az-irodalom-kultusza-krudy-gyula-muveiben> (Letöltés: 2016. április 5.); EISEMANN GYÖRGY: A város, mint fikció és emlék. (Krúdy Gyula: Asszonyságok díja és más „pesti regények”) *Budapesti Negyed*, 2001/4, http://bparchiv.hu/id-479-eisemann_gy_ry_varos_mint_fikcio_es.html; FRIED ISTVÁN: Ki csinálja a regényeket? *Budapesti Negyed*, 2001/4. http://bparchiv.hu/id-470-fried_istvan_ki_csinolja_regenyeket.html; GINTLI TIBOR: Olvasás és önértékelés. In uő: „Valaki van, aki nincs”. *Személyiségelbeszélés és identitás Krúdy Gyula regényeiben*. Budapest, 2005, Akadémiai Kiadó. 37–66.

³⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE: *Az értékek átértékelése*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest, 1998, Holnap. 21.

⁴⁰ CRARY, i. m., 10.

⁴¹ BAUMAN, i. m., 201.

⁴² KEMÉNY GÁBOR: *Szindbád nyomában*. Budapest, 1991, MTA Nyelvtudományi Intézete. 68.

sőt az elvont fogalmak átlékelése, és az, hogy ezekben a képekben sokszor nem dől el, hogy mi a hasonlító és mi a hasonlított, az ember és természet közti határok elmosódására mutat, egy „mágikus világ” tapasztalatára, ahol „minden él, de semmi és senki nem él önálló életet”, és az egyértelműség elvesztését, titkos viszonyok, rejtett kapcsolatok meglétét sugallja.⁴³ Ezt az elbizonytalanító hatást tükrözi a „mint” mellett a „mintha” viszonzó gyakorisága, ami azonkívül, hogy félig visszavonja a hasonlatot, a képzettársítást megteremtő szubjektivitás jelenlétét még kifejezettebbé teszi. Mi több: a külső és belső tapasztalat összemosódása, ami többek közt az élet „mintha”-tapasztalatában nyilvánul meg – mint erre a flâneur és Szindbád alakja egyaránt rámutat – az alapja a valóságban való otthontalanságnak: „Mint a messzi tengereket bejárt hajós, nem találván többé ismeretlen országokat: kifeszíti vitorláját, hogy hazájába visszatérjen – úgy indult el Szindbád megkeresni az ifjúkori emlékeit. Mintha még egyszer akarná kezdeni élete regényét... Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne...”⁴⁴

Arra, hogy az otthontalanság és a felszínesség a látásmódban, magában a látó szubjektumban, az éntapasztalatban gyökeredzik, Benjamin is rámutat, amikor a kószálót egy elidegenedett ember tekintetként határozza meg. Erről az elidegenedéslélményről Baudelaire így ír: „sehol sem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát, látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ elől”.⁴⁵ Azonban – és itt egy olyan ponthoz értünk, amit a Szindbáddal való összevetésnél, mint lényegi különbséget, feltétlenül végig kell gondolnunk – már Baudelaire is a nagyvárosi tömegélmény szerepét emeli ki e pozíció, nézőpont megteremtése kapcsán: „A tömeg az ő igazi eleme [...]. Szenvedélye és hivatása: *összeforrti a tömeget*” (Baudelaire kiemelése).⁴⁶ Benjamin aztán ezt részben történelmi-művelődéstörténeti adatokkal, részben (elsősorban Poe-tól és Balzactól vett) irodalmi példákkal támasztja alá,⁴⁷ míg végül arra a konklúzióra jut, hogy „a tömeg az a fátyol, amelyen keresztül nézve a csatangolónak fantazmagóriaként látszik a megszokott város”.⁴⁸ Azaz a tömegélmény organikus szerepet játszik a kószáló speciális tapasztalatának létrejöttében. De ha ez így van, akkor Szindbád esetében – ahol,

⁴³ FÁBRI ANNA: Ciprus és jegenye. 32, 39. Ezt érdekes összevetni azzal az értelmezéssel, amit David Harvey ad a kószálóról és az általa megtapasztalt, leírt (és ezáltal „olvashatóvá tett”) városról Balzacnál. Arról, hogy hogyan antropomorfizálódik, válik „fétistárggyá” a város, és lesz ennek következtében a világot átalakító, az életünkbe beleszóló mágikus erő. DAVID HARVEY: *Paris, Capital of Modernity*. 25, 53, 55.

⁴⁴ KRÚDY GYULA: Szindbád második útja. In uő: *Az álombeli lovag*. Budapest, 1978, Szépirodalmi. 384–385.

⁴⁵ BAUDELAIRE, i. m., 83.

⁴⁶ Uo. 83.

⁴⁷ BENJAMIN: A második császárság... 856–860.

⁴⁸ BENJAMIN: Párizs... 87. Lásd még: „A tömeg lebegő fátyol – rajta keresztül szemléli Párizst Baudelaire”. BENJAMIN: *Motívumok*... 244.

Krúdy más műveihez hasonlóan, még a Budapesten játszódó történetekben is nehéz kimutatni bármiféle tömegélményt, sokkal inkább a nagyváros egyes részei önállóulnak, és válnak kisvárosszerű mikrovilágokká – mi tölti be ezt a funkciót? Pontosabban fogalmazva: mi játssza azt az „elidegenítő” szerepet, aminek köszönhetően – a kószáló Baudelaire után szabadon – „sehol sincs otthon, és mégis mindenütt otthon érzi magát”? Mi az az elem, amiben elveszítheti önmagát?

Ez esetben arra kell keresnünk a választ, hogy mi az a tapasztalat – ha nem a tömeg élménye – ami ehhez a sajátos otthonos otthontalansághoz, az otthonostól való elidegenedéshez vezet, ami a passzív és magányos szemlélődő flâneur magatartását meghatározza, az itt és most valóságából kiindulva a „fantazmagória”, a képzelet, a „mintha” világába viszi. És e ponton vissza kell térnünk ahhoz az összefüggéshez, ami a flâneur időtapasztalata és a tömegélmény között mutatkozik, és azt összevetnünk Krúdy emlékezőtechnikájával. A kószáló számára, ahogy Baudelaire írja, „a sokaság, a változékonyság, a mozgás, a tűnékenység és a határtalanság” egy-egy benyomássá válik, ami lehetővé teszi, hogy egy sajátos, ambivalens pozíciót foglaljon el (lásd: „Sehol sem lenni otthon és mégis mindenütt otthon érezni magát, látni a világot, a világ központjában állni, de rejtve maradni a világ előtt”). Az először 1915-ben *Szindbád feltámadása* címmel megjelent *Az éji látogató* című novellában jól megfigyelhető a pillanatnyi, megragadhatatlan élményének kultusza és az idegenség tapasztalatához fűződő organikus kapcsolata: „vakmerően behatolt idegen házakba, hogy kezet csókoljon ismeretlen nőknek, áldását kérje az idősebb asszony-ságoknak, és a pillanatnyi gyönyör, a titkos boldogság, az elröppenő perc fontosságát bizonyítsa először látott nőknek, meglepett helyzetükben”.⁴⁹ Ez a tapasztalat pedig szoros kapcsolatban áll a világ szédítő változásával. (Érdemes megfigyelni, hogy mennyire összhangban áll a fenti leírás az előbb idézett Nietzsche-láttelel: „E beáramlás tempója prestissimo; a benyomások elmosódnak [...]. Bizonyos alkalmazkodás következik be a benyomások sokaságához: az ember elfelejt hatni (agieren), csupán kívülről visszahat (reagieren) az ingerekre”). Eszerint a tömegben és az állandóan változó benyomások közt, azaz térben és időben való elveszettség alakítja ki azt a kifelé passzív, befelé aktív létmódot, ami a kószálót jellemzi. David Harvey a *Párizs, a modernség fővárosa* című monográfiájában azt írja, hogy a flâneur tapasztalatát a megnövekedő párizsi élet kaotikussága alapozza meg, amit a kószáló tevékenysége „olvashatóvá tesz”.⁵⁰

Krúdynál ez a kifelé passzív, befelé aktív létezés az emlékezésben testesül meg, ami a *jelen* lévő tér kézzelfogható tapasztalatából kiindulva a szubjektív és virtuális emlékezeti térbe vezet. Az otthontalanság nem a *tömegben* való elveszettség, hanem a *jelenben* való idegenség alakját ölti magára. Mondhatni: a fikció keretein belül kvázi objektív – de legalábbis kézzelfogható –, jelenbeli hely, tárgyi világ és a felidézett

⁴⁹ KRÚDY: *Az éji látogató*. In uő: *Szerenád*. Budapest, 1979, Szépirodalmi. 574.

⁵⁰ HARVEY, i. m., 24–25.

(vagy elfelejtett) múltbeli világ közti *távolság* játssza annak a bizonyos „fátyolnak” a szerepét, „amelyen keresztül nézve a csatangolónak fantazmagóriaként látszik a megszokott város”. Ez esetben viszont – noha hasonló létélmény: a jelen kiüresedése (Bauman Baudelaire-től kölcsönzött⁵¹ kifejezésével „pusztasággá válása”), a valóság elvesztése, a hiány léttapasztalata nyilvánul meg általa – mégsem szükségszerűen a tömeges nagyváros lesz a kószálás terepe. Mondhatni: Krúdy *a térbeli kószálást időbelivé transzformálja*, ami annál is inkább megmarad a flâneur élményének körében, mivel csak még kifejezettebb benne a szubjektivitás élménye, hiszen sosem tudjuk, külső vagy belső, jelenbeli vagy múltbeli tájakon járunk-e. Magáért beszélő példa a múlt és a jelen egymásra másolódásában megnyilvánuló azonosság és különbség, ismerősség és idegenség játékára a női arcképek (valós látvány és emlékkép) szerepe ezekben az elbeszélésekben. Ezt kétféleképpen is lejátssza Krúdy. Egyrészt az öregedő, hervatag nő és a múltbeli emlék egymásra másolásában, mint *A régi hangban* vagy a *Szindbád őszi útjában* (de negatív formában ugyanerre utal a *Női arckép a régi kisvárosban* is, ahol Lenke megöregedését leginkább a leírás hiánya érzékelteti: az, hogy Szindbád tekintete az öltözékén, a zöld köves gyűrűn, a cipőjén áll meg⁵²). Másrészt az egykori valóság hamis, illúziószerű újjáéledésében, és annak lelepleződésében, mint a *Szindbád, a hajósban* vagy *A hídon*-ban, ahol a látszatot leleplező mondat: „vagy legalábbis a lánya”⁵³ szó szerint ismétlődik.

Emlék és élmény viszonyáról ír a flâneur kapcsán Benjamin is: „Az emlék az élmény kiegészítője. Benne csapódik ki a múltját holt vagyonként leltározó emberiség mindjobban fokozódó önelidegenülése.”⁵⁴ Ez, az emlék és az élmény, a múlt és a jelen disszonanciája, a felidéződő emlékekben kifejeződő önelidegenülés Krúdy alapélménye.⁵⁵ A saját, egykori énnel való folyamatosság elvesztésében, hiábavaló keresésében, a múlt „holt vagyonna” válásának élménye nyilvánul meg. Az életútban létrejövő összefüggő, lényegszerű narratív identitásnak – amit az emlékezet alkot meg – a szétesése, fragmentumokra, epizódokra darabolódása. „Az egykori Én és az emlékező Én távolsága egyre hangsúlyosabbá lesz – írja Gintli Tibor a korai Szindbád-novellák emlékezőtechnikája kapcsán –, miközben kapcsolatuk mégis egyfajta

⁵¹ „...a végeláthatatlan emberi pusztaságok fáradhatatlan utazója [...] (a)zt a valamit keresi, amit szabad legyen modernségnek neveznünk”. BAUDELAIRE, i. m., 84–85.

⁵² Vö. Szitár Katalin elemzésével. SZITÁR, i. m., 82–87.

⁵³ KRÚDY GYULA: *Az álombeli lovag*. Budapest, 1978, Szépirodalmi. 382, 400.

⁵⁴ BENJAMIN: Párizs... 87.

⁵⁵ Gintli Tibor már említett monográfiájának a *Szindbád ifjúságát* elemző részében szintén az emlékezet és az identitás összefüggéséből, az emlékezésnek a múlt elsajátításaként való értelmezéséből indul ki, majd *A Szindbád, a hajós* értelmezése kapcsán azt mutatja ki, hogy „a változatlan azonosság megragadása, illetve az azonossággént történő visszaidézés lehetetlensége kerül szembe” ezekben az elbeszélésekben. GINTLI, i. m., 67, 76. Az emlékezés és önazonosság kérdéséről lásd még Bezeczký Gábor interpretációját a *Szindbád első utazásáról*. BEZECZKY, i. m., 54–55.

összetartozást jelez, olyat azonban, amely nem igyekszik, mintegy kilépve az időből, valamiféle szubsztanciális, transzcendens szubjektumot képezni.”⁵⁶ Annak az identitástapasztalatnak a szubjektív – a Szindbád-történetekben hol nosztalgikus-elégikus, hol ironikus – megfogalmazódása, amiről Bauman mint a céltalanná váló út, utazás következményéről azt írja, hogy nem az önazonosság megteremtése, hanem a megtartása válik lehetetlenné. Ebben látja az okát annak, hogy a „tartós” világ helyett a mulandó, az ideiglenes tapasztalata lesz meghatározó,⁵⁷ és viszont: az állandóan változó, belakhatatlan világ teszi lehetetlenné az identitás megtartását.

Az is látható a fenti leírásból, hogy mind a kószáló révén, mind pedig a Szindbád-történetek révén megfogalmazódó létélménynek organikus része egy sajátos időtapasztalat, a figurának a jelenbeli gyökértelensége, a folyamatosság elvesztése, aminek csak egyik „arca” a jelenben való passzív szemlélődés, a tömegben való elveszés. A másik ennek a folytonosságvesztésnek – az ugyancsak a céltalan útonlétben, csatangolásban mint életformában megfogalmazódó – újra meg újra átélése: hiábavaló keresése, illúziószérű megtalálása és ismételt elvesztése. A jelentől való elidegenedés, örök nosztalgia és e nosztalgikus attitűd önironikus szemlélése. Mindkettő mélyén a változás megélésének, a szubjektum külső és belső (Krúdynál a jelen és a múlt) határán egyensúlyozó ambivalens helyzetének alapvetően modern tapasztalata rejlik, ahogy már idéztük: „Mint a messzi tengereket bejárt hajós, nem találván többé ismeretlen országokat: kifeszíti vitorláját, hogy hazájába visszatérjen – úgy indult el Szindbád megkeresni az ifjúkori emlékeit. Mintha még egyszer akarná kezdeni élete regényét... Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne...”

Ez az idézet a *Szindbád* második utazásából azonban a valóság és a képzelet határmezsgyéjén való bolyongás egy másik vonására is rámutat: a jövő és a múlt, mint az ismert és az ismeretlen furcsa összekapcsolódására Krúdy kószálójának tapasztalatában, amiben úgyszintén a modernség ambivalens szemlélete nyilvánul meg. A korai Szindbád-novellák gyakori fogása, hogy az elbeszélés jelenét mint az élet delén túl járó, „mindenen túl lévő” állapotot jelenítik meg: „Szindbád ugyanis elérkezett életének ahhoz a korszakához, amidőn körülbelül már *mindent* megpróbált, ami az életben kellemes vagy kellemetlen...” (*Szindbád második utazása*), „Szindbád, a hajós, midőn *közeledni érezte halálát*, elhatározta, hogy *még egy utolsó utazásra* indul...” (*A hídon*), „a gazdag és vidám Szindbád *azelőtt* messzi utakra hajlandó volt [...] *De most* a legközelebbi sarokig se ment el...” (*Szindbád útja a halálnál*) „*miután a hajós már úgyis réges-régen meghalt*, és ha látni vélték is őt némelyek [...], azok nem az igazi Szindbádot látták, csak a kísértő szellemét...” (*Szindbád titka*).⁵⁸

⁵⁶ GINTLI, i. m., 89.

⁵⁷ BAUMAN, i. m., 197.

⁵⁸ KRÚDY: *Az álombeli lovag*. 384, 398, 402, 442. (Kiemelések tőlem – P. Á. K.) Ugyanez az ellentmondás a forrása Szindbád olyan megjelenítéseinek, mint a „százasztendő fiatalember” (*Szindbád és a színésznő*). Lásd még: „Szindbád háromszázegynéhány éves ember letére gon-

Ehhez a létállapothoz – ami minden utazás „utolsó utazás”-ként való értelmezését sugallja⁵⁹ – az első idézet egy furcsa, az egész ciklus tér- és időábrázolása szempontjából alapvető jelentőségű paradoxont ad hozzá: a *távoli, ismeretlen* országokba vezető utat helyettesítő *hazautazást*, amit a *múlt* felidézése mint az *újdomság* keresése ellentmondásának feleltet meg („úgy indult el Szindbád megkeresni az ifjúkori emlékeit. [...] Mintha új és ismeretlen érzéseket keresne...”). A Krúdyra jellemző emlékezőtechnikának sajátos jelentésárnyalatot ad, hogy a *múltba* vezető út a hajós „ismeretlen vizekre” vivő felfedezőútjaihoz, az *új kereséséhez* kapcsolódik: a múlt és a jövő, az idegen és az otthonos ambivalenciáját teremti meg, egyszersmind arra az áthidalhatatlan távolságra hívja fel a figyelmet, ami a múlt egykori átélésének és a múlt felidézésének élménye között húzódik.

Az új, a változó, illetve a mulandó ambivalenciája nem csak az utazás és emlékezés összekapcsolásában jelenik meg Krúdynál. Ezzel, mondhatni, egyenértékű szerepet tölt be Krúdynál az újabb és újabb nők, kalandok keresése:⁶⁰ „Midőn céltalanul, ok nélkül utazott messzi tájak felé, ismeretlen szigetszörnyök világában, titkon és igazán csak az idegen, eljövendő nőket leste szemével és szívével” (*Szindbád útja a halálnál*), „hajdanában, amikor még csak 103 esztendő volt, ráért éjjel-nappal a nőkre gondolni, újakra, ismeretlenekre, futólagosan megismert nőkre, akik úgy suhantak tova, mint az amerikai nagy folyam hajjai a moziképeken” (*Szindbád őszi útja*).⁶¹ A nő azonban többet jelent, mint az egyes hódítások célját. Mutatja ezt a beteljesületlen szerelmek sokasága, a mindig újabb és újabb ismeretlen nők utáni vágy. Fábri Anna azt írja, hogy kalandjai „pótlékok, amelyek idővel önállósulnak”, „álkalandok” lesznek, amelyekben „a forma lesz a lényeges, nem a cél, hanem a hozzá vezető út”.⁶² Gintli Tibor a beteljesületlen, a megszakított szerelmek révén megmutatkozó Krúdy-attitűdben a Kierkegaard-nál Don Juan-alakjában megtestesülő esztétikai szemlélet, a beteljesületlen vágyakozásban megnyilvánuló végtelenségtapasztalat kifejeződését látja.⁶³ A cél nem egy adott nő meghódítása, hanem a hódítás maga.

dosan öltözködött” (*Szindbád álma*), „Szindbád, amikor még csak 103 esztendő volt” (*Szindbád őszi útja*). I. m., 461, 471, 487.

⁵⁹ Ami természetesen önmagában is ellentmondásos, hiszen ilyen „utolsó utazás” több is előfordul a *Szindbád ifjúsága* során.

⁶⁰ Ezzel párhuzamba állítható az az ambivalens értelem, amit Benjamin lát a kószáló és az „új” viszonyában. Az új állandó hajszolását egyrésztől Benjamin is a modern művészet egyik sine qua nonjának látja. Ennek okát a művészet áruvá válásában leli meg, és azzal indokolja, hogy az „új” mint az utolsó, abszolút érték áll ellen a piacosodó, relativizálódó világnak: „A művészet, amely kétkedni kezd saját küldetésében, és már nem »inséparable utilité« (elválaszthatatlan a hasznosságtól – Baudelaire), a legfőbb értékének szükségképpen az újat tekinti.” BENJAMIN: Párizs... 88–89.

⁶¹ KRÚDY: *Szerenád*. 403, 487.

⁶² FÁBRI, i. m., 73.

⁶³ GINTLI, i. m., 184–185.

De még ez a cél sem teljesedik be: a vágy utáni vágyakozás mint a szubjektumnak a nő által képviselt mulandó szépséghez fűződő örök hiányállapota lesz visszatérő, mindig megújuló témája a novelláknak.

Walter Benjamin hasonlóképpen a modernséget képviselő flâneur szemléletmódjának legtükéletesebb kifejezését Baudelaire költészetében az *Egy ismeretlen sétálóhoz* (*A une passante*) című szonettjében,⁶⁴ a kószáló szeme elől eltűnő, a vágy elérhetetlen tárgyaként megörökített nőalakban látja megvalósulni:

Óh, illanó csoda,
kinek tekintete lelkem újjászülötté
igézte – az örök időn látlak-e többé?

Másutt – óh, messze majd! Későn! Talán soha...
Mit sejttem, merre szállsz? Mit sejtet, hol bolyongok?
Te, kivel – s tudtad ezt! – lehettem volna boldog!

(Babits Mihály fordítása)

A nő, mint a szépség megtestesítője, Baudelaire számára jelképes szerepű: egyszerre képviseli az örök értéket és a mulandóságot, az e világit és a transzcendenst. Ez a kétarcúság: a mindig változó élet követése, az új keresése és benne az örök megtalálása a lényege Baudelaire modernségfogalmának is: „a tevékeny képzelettel megáldott magányos ember, [...] a *végeláthatatlan emberi pusztaságok* fáradhatatlan utazója [...] (a)zt a valamit keresi, amit szabad legyen modernségnek neveznünk [...], az a dolga, hogy kihámozza a divatból mindazt a történelmi poézist, ami csak megtalálható benne, az átmenetiből kiszűrje a maradandót. [...] A modernség – az átmeneti, a mulékony, az esetleges – alkotja a művészet egyik felét, a másik fele örök és változatlan”.⁶⁵

⁶⁴ BENJAMIN: Motívumok... 244–245.

⁶⁵ BAUDELAIRE, i. m., 84–85. Lásd még uő: *Le Beau, la Mode et le Bonheur*. In BAUDELAIRE: *Écrits sur l'art* 2. 136–137.

KOVÁCS GÁBOR

A VÉLETLEN, AZ ESETLEGES ÉS A TÖBBÉRTELMŰ¹

*Gondolatok a felismerés
komparatistikai problematikájáról*

Csak a költők tudják igazán értékelni az esetlegességet. A többiek arra vannak ítélve, hogy filozófusok maradjanak, hogy kitartsanak amellett, hogy tényleg van egyetlen igaz leltár, az emberi szituáció egyetlen igaz leírása, életünk egyetlen egyetemes kontextusa. Arra vagyunk ítélve, hogy tudatos életünket arra áldozzuk, hogy megpróbáljunk megmenekülni az esetlegességtől, ahelyett hogy erős költőként elismernénk és értékelnénk azt.²

Az alábbiakban az összehasonlító irodalomtudományi kutatás két legalapvetőbb művelete, a történeti-genetikus és a történeti-tipológiai összehasonlítás közötti határvonal problémájáról lesz szó. Mint az *A szláv népek epikai művei és az összehasonlító eposzkutatás* című Zsirmunszkij-írás nyomán ismeretes, a történeti-genetikus vizsgálat az érintkezésben álló irodalmi (és művészeti) jelenségek keletkezési feltételeinek tisztázására irányul, míg a történeti-tipológiai összehasonlítás a hasonló, de érintkezésben nem álló irodalmi (és művészeti) jelenségek kapcsolatának jelentőségét méri fel.³ Vajon fel lehet-e húzni egy szögcsíkot a genetikus és a tipológiai összefüggések, az érintkezésen és a hasonlóságon alapuló kapcsolatok, a metonimikus és a metaforikus viszonyok felismerésének és feltárásának két műveleti tere között kitapintható határszakaszon? Létezik-e egyáltalán az a határ, amelyre például Ďurišin utal?⁴ Vagy esetleg kizárólag határszakasz létezik, s nincs is a kétféle felismerésmódnak teljesen önálló műveleti tere?

Ezeknek a látszólag módszertani kérdéseknek a hátterében egy olyan fundamentális elméleti problematika mutatkozik meg, amely az irodalmi alkotás szemantikájának és hatásesztétikájának legalapvetőbb sajátosságait érinti. A genetikus és

¹ A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-16-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült.

² RICHARD RORTY: *Esetlegesség, ironia és szolidaritás*. Ford. Boros János, Csordás Gábor. Pécs, 1994, Jelenkor Kiadó. 45.

³ Vö. a Ďurišin által idézett definíciókkal. DIONÝZ ĎURIŠIN: *Összehasonlító irodalomkutatás*. Ford. Tálasi István. Budapest, 1977, Gondolat Kiadó. 55.

⁴ Vö. azzal a táblázattal, amelyet Ďurišin könyvének végén felvázol, s amelyben élesen elkülöníti az érintkezési (metonimikus) és az analógiás (metaforikus) kapcsolatok kutatását. I. m., 218.

a tipológiai összefüggések felismerése ugyanis végeredményben nem is csak az irodalomtudomány metodológiai kihívását, hanem mindenekelőtt az olvasásaktus egyik legelementárisabb „örömét” alkotja. Bizonyos szempontból az olvasás mint értelmezés egybeesik azzal, ahogyan felismerjük az egyes irodalmi alkotás és a kulturális lét más összetevőinek különös (költőileg „elkülönösített”) kapcsolatát. A költői alkotás létesítésének és befogadásának középpontjában tehát mindig jelen van az összefüggés-felismerés számtalan lehetséges megvalósulásának kizökkentő folyamata, ahogy erre már Arisztotelész is oly sokrétűen rámutatott *Poétikájában*.⁵ A felismerésnek és a félreismerésnek, illetve a felismertetésnek és a félreismertetésnek az alkotásban és a befogadásban, vagyis az értelmezésben feltáruló jelentősége még az irodalmiságon vagy művészségen túlmutató ontológiai kérdésekkel is kapcsolatot létesít, hiszen a felismerés végeredményben nem kizárólag művészi esemény, hanem egyfajta fundamentális létesemény (amelyet azonban mégiscsak a művészet képes a legszembeötlőbben problematizálni). Ennek a kérdésnek a komplexitására természetesen már korábban is felhívta a figyelmet a XX. századi elméletírás akkor, amikor motivikus, morfológiai, archetipikus, szemiotikai, komparatistikai, intertextuális (stb.) elemzések során a szöveg- vagy művészetközi viszonyokat antropológiai lényegiségükben is feltárta (rámutatván, hogy az összefüggés-létesítő felismerés magának az önmegértésnek a módja). Az alábbi gondolatmenetet azonban elsősorban mégsem a komparatistika teoretikusai vagy az intertextualitás elméletírói inspirálták, hanem Paul Ricœur *Parcours de la Reconnaissance* című, egyik legutolsó

⁵ Ez esetben elsősorban nem a szereplői anagnoriszisre kell gondolni, hanem a metaforikus összefüggések felismerésére („jó értelemátvitelt alkotni annyi, mint meglátni a hasonlóságot”) vagy éppen a mimeszisz eredményezte referenciális (tehát részben szemantikai) felismerésekre. Lásd például: „A költői tevékenységet, nyilvánvalóan, két ok teremtette meg, éspedig két természeti ok. Az emberekkel ugyanis gyermekségüktől fogva velük születik az utánzás (éppen abban különböznek a többi élőlénytől, hogy igen utánzó természetűek, és első ismereteiket is utánzás révén szerzik) és az, hogy mindnyájan örömeiket lelik az utánzómanóvokban. Jele ennek az, ami a gyakorlatban történik. Dolgoknak, melyeket a maguk valóságában vizsgálva látunk, a lehető legpontosabban kidolgozott képmását örömet szemléljük, mint például a legocsmányabb állatok és hullák alakjait. Ennek is az az oka, hogy a tanulás nemcsak bölcselők számára gyönyörűsége, hanem mások számára is szintazonképpen, de az utóbbiak csak kevésbé veszik ki belőle részüket. Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat, mert miközben szemlélnek azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez.” ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Ford. Ritoók Zsigmond. Budapest, 1997, PannonKlett Kiadó. 27. (Illetve lásd még a XVI. fejezetben felsorolt öt felismeréstípus elemzését is. I. m., 65–69.) Az azonosítás és a felismerés Arisztotelész által leírt örömeinek elemzését lásd: PAUL RICŌUR: *Emplotment: A Reading of Aristotle's Poetics*. In *Time and Narrative I*. Ford. Kathleen McLaughlin, David Pellauer. Chicago–London, 1984, The University of Chicago Press. (31–51.) 40, 42, 49.

(2004-es) munkája, mely a perszonalontológia szempontjából vizsgálja a felismerés problematikájának fenomenológiai és hermeneutikai (vagy akár ezen túl is mutató) jelentőségét.⁶

A jelen tanulmány a költői szemantika felől tekintve, illetve a véletlen összekapcsolódásnak és az összefüggés-felismerés esetlegességének fogalmi megkülönböztetésével tesz kísérletet arra, hogy újfogalmazza a genetikus és a tipológiai értelmezés kérdéseit s azon belül is főként az analógián alapuló művészetközi kapcsolatok problematikáját. Azzal kapcsolatban kívánok néhány kérdést feltenni, hogy a filológiai igazolható genetikus és tipológiai kapcsolatok azonosításán kívül vajon van-e valamilyen tudományos relevanciája, komparatistikai „haszna” az alkotásfolyamat szempontjából véletlennek tűnő összefüggések esetleges értelmezői felismerésének. Remélem, sikerül rámutatnom arra, hogy nem csak fogalmi játékról van szó ez esetben... Mindezek előtt, első lépésben két példán keresztül szeretném megvilágítani azt, mi is ennek a kérdésfelvetésnek a tétje.

1. IGAZOLHATÓ ÉS IGAZOLHATATLAN ÖSSZEFÜGGÉSEK

A hasonlóságok és az összefüggések felismerésének problematikáját két Gárdonyi-írás alapján szemléltetem. A művészetközi összefüggések hálózata alapvetően befolyásolja az *Ida regénye* szövegpoétikáját. Az *Erdei történet* című novella pedig összehasonlító műfajtörténeti kérdések felől válik jelentőssé.

Szövegek és festmények

Gárdonyi Géza 1915-ös *Szenvedni akarok (Egy haditudósító elbeszélése)* című világháborús novellája egy egyes szám első személyben megszólaló szereplőt helyez az 1914-es belga front közepébe. A haditudósító egy éjszakára megszáll egy kápolnában, ahol egy Krisztus-festményre lesz figyelmes. A kép egy ritkán tematizált jelene-

⁶ Úgy tűnik, a könyvnek sikerül továbblépnie a hermeneutika filozófiájától egy másfajta ontológia felé, azáltal, hogy a megértés problémája helyett elsősorban a megértést provokáló felismerés kérdéskörét helyezi középpontba. Ricœur a felismerést nem kizárólag egyszeri aktusként, hanem egyfajta perszonalontológiai folyamatként elemzi, amelyben az önfelismerést az azonosság (az azonosítás), a másság és a félreismerés problematikája veszi körül. A folyamatot tömören így írja le: „a felismerés folyamata alatt azt az elmozdulást értem, ahogyan eljutunk az azonosító felismeréstől (amelyben a gondolkodás alanya a jelentés uralására törekszik) a kölcsönös felismerésig (amelyben a szubjektum alárendeli magát egy kölcsönösségi viszonyrendnek), miközben a cselekvőképességünket, a »cselekvőségünket« megváltoztató lehetőségek és minőségek sokaságán vezetjük át önfelismerésünket”. PAUL RICŌEUR: *The Course of Recognition*. Ford. David Pellauer. Cambridge–London, 2005, Harvard University Press. 248.

tet ábrázol – azt, amikor a tanítványok Jézus elé visznek egy vakot, és ezt kérdezik: „Mester, mondd meg, ez vétkezett-e, hogy vakon kellett születnie?”⁷ A kép hatása annyira megérinti a haditudósítót, hogy belső beszédében egy különös vitát indít el. A képzelt vitapartner sajátos és teljesen oda nem illő módon éppen Lyka Károly, a XX. század első felének ismert művészettörténésze. A vita így szól – idézek a novellából:

Fektemben még egyszer fölnyitottam a szememet, s a képre pillantottam.

Különös! Minden festő azt a részt választja a bibliából, amelyik legjobban foglalkoztatja. A szívét vagy az elméjét. Ki lehetett ennek a képnek a festője? Festő, aki nemcsak a formákon és a színeken gondolkodik! – igaz-e Lyka Károly, hogy ritkaság? Dehát mért éppen ezen a részen állott meg annak a festőnek a szeme?

S egész éjjel a tanítványok kérdése gomolygott a fejemben:

– Ez vétkezett-e?⁸

Ez a látens vita egyértelmű dialógust indít Lyka Károly legalább három könyvével: az 1904-es *Kis könyv a művészetről* és az 1906-os *A képírás újabb irányai* című népszerűsítő jellegű művészettelméleti művekkel, illetve az 1909-es *A képzőművészetek története és technikai fejlődése* című nagy ívű művel, amely *A művészet könyvének* 550 oldalát tölti ki. Lyka ezekben a könyvekben kezdi el kifejteni azt az elméletét, amely szerint a modern festészetben a képek témája nem valamilyen novellisztikus történet vagy esemény, hanem maga a szín. Lyka szavait idézve: az impresszionizmustól kezdve a festményben „nem az irodalmi elem, nem a címbe foglalható tartalom dönt, hanem igenis a kép festői tartalma”,⁹ „a képek egyedüli tényezője, egyetlen eleme a szín” lett,¹⁰ mert immár „a festő szín-gondolatokra, szín-ötletekre építi képét”.¹¹ Gárdonyi tehát olyan szavakat ad novellaszereplőjének szájába, amelyek éppen ezzel a tétellel szállnak vitába.

Nem gondolnám, hogy a haditudósító véleménye megegyezik az író véleményével, az viszont bizonyos, hogy Gárdonyi szélesebb körben is megvitatta a kortárs művészet problémáit. Azon túl, hogy maga is kísérletezett a festészettel, végig jelen volt a millenniumi ünnepségek kiállításain, ahol már a nagybányaiak is számos festménnyel jelentek meg. A híres körkép titkáráként állandó tagja volt Feszty Árpád szalonjának. Itt személyesen is megismerkedett Munkácsy Mihállyal. Sőt Gárdonyi – még 1896-ban – magával Lykával is többször találkozott a Wolfnerhez köthető *Új Idők* szerkesztőségének nagy forgalmú Andrassy úti könyvesboltjában. Lyka így emlékezik meg az íróról – idézek a *Vándorlásaim a művészet körül* című könyvéből:

⁷ GÁRDONYI GÉZA: Szenvedni akarok. In *Szegény ember jó órája. Elbeszélések II.* Szerk. Z. Szalai Sándor – Tóth Gyula. Budapest, 1964, Szépirodalmi Könyvkiadó. (586–623) 589.

⁸ I. m., 590.

⁹ LYKA KÁROLY: *Kis könyv a művészetről*. Budapest, 1904, Singer és Wolfner. 12.

¹⁰ LYKA KÁROLY: *A képírás újabb irányai*. Budapest, 1906, Singer és Wolfner. 105.

¹¹ LYKA: *Kis könyv...* id. kiad. 51.

„eljött Gárdonyi Géza is, a »szerkesztőségbe« szokott beállítani, ahol hosszú pipával, még hosszabb léptekkel járt föl-alá, szép lassan, tempósan. Nehéz volt megszólalásra bírni”.¹² Mindez filológiaiilag igazolhatóan azt bizonyítja, hogy Gárdonyi igencsak járatos volt a századfordulós művészet hazai és külföldi problémáinak körében, sőt valamennyire annak szakirodalmában is.

Nem véletlen tehát, hogy Gárdonyi összes ilyen jellegű műveltségét szervesen iktatja bele egy olyan regényébe, amelynek az egyik főszereplője egy festő. Az 1918–1920-as *Ida regénye* című művének fontos fejezeteit töltik ki azok a szakmai viták, amelyek egy müncheni magyar festőkörben zajlanak a regény férfi főszereplője, Balogh Csaba körül. Nagy részletességgel pillanthatunk bele abba, hogyan gondolják közösen végig mindazt, amit Courbet, Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret, Manet, Cézanne és Gauguin forradalmasított a festészetben. És természetesen annak is tanúi lehetünk, hogyan lehet beszélni müncheni perspektívából Székely Bertalan, Madarász Viktor, Benczúr Gyula, Lotz Károly, Zichy Mihály, Vágó Pál, Tölgyessy Artúr, Munkácsy Mihály, Szinyei Merse Pál, Mednyánszky László, Hollosy Simon és Körösfői-Kriesch Aladár alkotásairól. Az összes felsorolt festő meg van nevezve a regényben, s jelentősebb alkotásaik is a szereplők vitájának tárgyaivá válnak. Mindezek alapján csöppet sem esetleges tehát, hogyha felismerjük, hogy a festményproblematika a regény poétikai rendszerébe is beépül. A regény bizonyos jelenetei ugyanis híres magyar festmények verbális átdolgozására épülnek.¹³

A regényben olvashatunk egy jelenetet, amely közvetlenül azután játszódik, hogy Ida kikerül a zárdából, hazajut édesapja házába, s az apa ellenállása ellenére megpróbálja átvenni a háztartást. Az apa elküldi Idát, hogy keressen új szolgálot; erre Ida elmegy a cselédszerző boltba. A jelenet leírása alapján rögtön ráismerhetünk Csók István *A cselédszerzőnél* című 1892-es festményére.

A regény egy későbbi jelenetében arról olvashatunk, hogy a kényszerházasság megkötése után hogyan fogadják Csabát és Idát Münchenben az ottani magyar festők. A jelenet verbális felépítése szoros összefüggésbe hozható László Fülöp *Müncheni sörözőben* című 1892-es festményének szerkezetével: a festmény felépítése ugyanúgy a jobb oldalon látható két érkező alakra és a kép bal oldalán elhelyezkedő asztaltársaság különbségére épül, ahogy a regényjelenetben a megjelenítés nézőpontját hordozó Ida számára is meglehetősen idegen az a bohém művészkör, amely Csabát és őt a müncheni vendéglőben köszönti.

Egy másik jelenetben Csaba meglátogatja egy idős és beteg barátját, akivel visszaemlékeznek a régi hazai élményekre. A sötét szobában játszódó meghitt jelenet

¹² LYKA KÁROLY: *Vándorlásaim a művészet körül*. Budapest, 1970, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. 178.

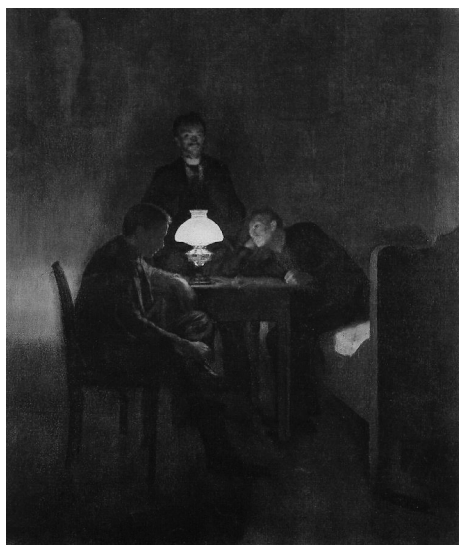
¹³ Az alábbi összehasonlító elemzési módszerrel az alábbi könyv vonatkozó fejezeteinek belátásait követem: SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Szó, kép, zene. A művészetek összehasonlító vizsgálata*. Pozsony, 2007, Kalligram Kiadó.



Csók István: A cselédszerzőnél – 1892



László Fülöp: Müncheni sörözőben – 1892



Réti István: *Bohémek karácsonyestje idegenben* – 1893



Réti István:
Gyötrődés – 1893

leírása verbálisan ismétli meg a későbbi nagybányai festő, Réti István híres 1893-as festményeit, a közös vizuális hatást kifejtő a *Bohémek karácsonyestje idegenben* címűt és a *Gyötrődést*.

Még nyilvánvalóbb a regényi jelenetalkotás festészeti indíttatása abban a jelentben, amelyikben a művésztársaság piknikezni megy. A szöveg a nagy hírű Szinyei Merse Pál festményből, az 1872–73-as *Majális*ből bont ki egy regényjelenetet. A piknikjelenet kidolgozása közepette Gárdonyi még arra is ügyel, hogy verbalizálja a festmény



Szinyei Merse Pál: *Majális* – 1872–1873



Renoir: Bál a Moulin de la Galette-ben – 1876

alján látható figurát, aki az elrejtőző patakba állított üvegekkel foglalatoskodik – idézek a regényből: „az erdő árnyékán végre letelepedtek. Vékony csermely csorongált ott a füvek alatt, kövek között. A csermely egy alkalmas mélyedésébe berakták a palackokat. A faágakra ráaggatták a köpönyegeket, plédeket. Leheveredtek”.¹⁴

Az eddig felsorolt összefüggések bizonyítása annak ellenére sem okoz nehézséget, hogy a felidézett festmények egyike sincs megnevezve a regényben. S tovább lehetne még sorolni azokat a magyar festményeket, amelyeknek a vizuális világát a regény ironikusan kifigurázva (például Margitay Tihamér festményei) vagy éppen komolyan véve fordít le verbális világgá. Mindez alapján nem nehéz felismerni azt a prózanyelvi szövegszándékot, amely egy festőről és a müncheni magyar festőkörök életéről szóló regényt csak akkor tart hitelesnek, ha a regény számos jelenetét festmények átverbalizálásából építi fel.

Azonban felfigyelhetünk olyan szöveghelyekre is, amelyek sokkal véletlenszerűbbnek tűnő összefüggéseket sejtetnek. A már idézett piknikjelenetet követően a művésztársaság betér egy vendéglőbe, s ott nagy italozásba és táncolásba kezd. A regényben azt olvashatjuk, hogy ezen az utazáson a regény női főszereplője, Ida „kék sávós szatén nyári újruháját” viseli.¹⁵ Vajon mennyiben lehet azt állítani, hogy a kék sávós ruhába öltözött nő képe és a táncos mulatság együttesen Renoir híres 1876-os *Bál a Moulin de la Galette-ben* című festményének képi világát bontja ki verbálisan?

A filológiai bizonyítás két ténnyt sorolhat fel. Egyfelől Gárdonyi 1900-ban járt Párizsban, s meglátogatta azt a világkiállítást is, amelyen Renoir nagy sikerrel szerepelt.

¹⁴ GÁRDONYI GÉZA: *Ida regénye. A háború előtt való időből*. Budapest, 1963, Szépirodalmi Könyvkiadó. 233.

¹⁵ I. m., 232.



Renoir: Evezősök reggelije – 1881

Másfelől a *Bál a Moulin de la Galette*-ben című festmény 1896 és 1929 között a párizsi Luxemburg Múzeumban volt kiállítva. Tehát Gárdonyi láthatta a képet húsz évvel a regény írása előtt. De vajon ez a feltételezés elegendő-e ahhoz, hogy a Renoir-képet ugyanolyan bizonyítékként vonjuk be a regényjelenetek festményi megalapozottságának poétikai jellemzésébe, mint a nyilvánvaló összefüggésekre rámutató magyar képeket? Vagy egy másik példát tekintve: az a három szövegtény, hogy a piknik egy tó közelében zajlik le, a hőségben a férfiak nekivetkőznek, s a jelenet során többször megjelenik egy pincsikutya, vajon feljogosít-e bennünket arra, hogy egy másik híres Renoir-képet is bevonjuk az elemzésbe, ti. *Az evezősök reggelijét*?

A tényszerű összefüggések viszonylag távoliak, a képi és a szövegi kompozicionális hasonlóságok a korábbiakhoz képest sokkal esetlegesebbek, s a hatás filológiai bizonyítása információk híján akadályoztatva van. No de, azt eredményezi-e mindez, hogy az idézett jelenetek nem többértelműek, s hogy a művészregény ezekben az esetekben csak a szavak által célzott referenciára utal, s a Renoir-festmények világára nem? Csak a magyar festmények ekphrasziszát vehetjük számításba, s a Renoir-képekét nem? Túl nagy lenne így a veszteség...

A Gárdonyi-novella helye a századforduló műfaj történetében

Vizsgáljunk meg egy másik példát is. Gárdonyi nagy mennyiségű titkosírásos feljegyzéséhez a kulcsot 1969-ben találták meg. Az írástechnikára és a világirodalmi olvasmányélményekre utaló jegyzetek lefordítása után teljesen új perspektívából lehetett immár rápillantani az életműre. A részben megmaradt Gárdonyi-könyvtár katalógusa mellett így újabb filológiai bizonyítékokhoz jutottunk abban a tekintetben, hogy kik és hogyan hatottak Gárdonyi munkáira.¹⁶ Kiderült, hogy Shakes-

¹⁶ Lásd GÁRDONYI GÉZA: *Titkosnapló*. Szerk. Z. Szalai Sándor. Budapest, 1974, Szépirodalmi Könyvkiadó.

peare-t a szenvedélyek megjelenítése miatt szereti, Pascalt a művészi becsületért tiszteli, Emersont egyenesen lelki rokonának nevezi, Poe-t a hatáskeltés mintájaként emeli ki, Dickenst a karakterformálás legnagyobb alakjának mondja, Gogolt a karakterek kifigurázásában rejlő lehetőségek miatt helyezi előtérbe, az eksztázis jelensége okán egyik kedvence műve Dosztojevszkij *Idiótája* (Gárdonyi jegyzeteiben ezen a címen említi *A félkegyelműt*), Maupassant az apró cselekedetekkel való jellemzés mesterének tartja, Mark Twaint a frappáns jellemzés művészeként gondolja, a történelmi elbeszélés sűrítésének példaként pedig G. B. Shaw *Cézár és Kleopátráját* említi meg. S mindemellett még olyan szerzőket is megemlít, mint Byron, Taine, Chamberlain, Schopenhauer, Goethe, Kemmrich, Goncsarov, Balzac, Nordau, Hugo, Béranger, Carlyle, Dante, Bazin, Burns, Zola, Grillparzer, Hebbel, Wigand, Tolsztoj, Baskircsev, a Goncourt testvérek, Jung-Stilling, Gorkij, Benvenuto Cellini, Nyekraszov, Turgenyev, Ibsen.

Sík Sándor nem ismerhette a titkosítással készített feljegyzések tartalmát, mégis 1928-ban közölt egy kiváló tanulmányt Gárdonyiról, amelyben rámutatott többek között a dosztojevszkiji hatásra.¹⁷ Sőt, Ady Endre még korábban vette észre Gárdonyi műveinek dickensi vonásait.¹⁸ Nekik tehát nem volt feltétlenül szükségük arra, hogy azóta is érvényes felismeréseiket az összefüggések pontos filológiai adatolhatóságra építsék. Mégis, a titkosírással készített feljegyzések olyan hasznos hálózatot bontanak ki Gárdonyi életműve és a világirodalom között, amelyből az összehasonlító interpretáció filológiailag megalapozott anyagot meríthet. Sajnos ez a kutatás (Z Szalai Sándor és Nagy Sándor néhány tanulmányán túl) még alig indult el a feljegyzések kódnyelvének megfejtése óta eltelt közel 50 évben... De azt már most is lehet érzékelni, hogy bizonyos Gárdonyi-művek összehasonlító irodalomtörténeti pozicionálásának esetében a feljegyzésekben olvasható mégoly számos filológiai adat, megfigyelés, írói vallomás és bevallott összefüggés is kevésnek bizonyul. Például Gárdonyi novellái kapcsán kézenfekvő (és nem meglepő) kapcsolatokat lehet kitapintani Mikszáth, Tömörkény, Petelei és Bródy prózájának irányában, s világirodalmi tekintetben több kutató is rámutatott már Turgenyev, Flaubert és Maupassant (nyilvánvaló) hatásra. Azonban egy olyan novella esetében, mint az 1906-os *Erdei történet*,¹⁹ nehézkes volna pusztán csak az eddig felsorolt, filológiai adatolható összefüggésekkel szóra bírni a szöveget.

¹⁷ Lásd SÍK SÁNDOR: Gárdonyi Géza. In *Gárdonyi, Ady, Prohászka – Lélek és forma a századforduló irodalmában*. Budapest, 1928, Pallas Rt. kiadása. 15–130. A dosztojevszkiji hatások további elemzését lásd KOVÁCS ÁRPÁD: A „legújabb Gárdonyi”: arccal Dosztojevszkij felé. A poétikai irányváltás kérdéséhez. *Filológiai Közöny*, 2014/2, 245–281.

¹⁸ ADY ENDRE: Az új Gárdonyi. *Nyugat*, 1912/24.

¹⁹ GÁRDONYI GÉZA: *Erdei történet*. In *Szegény ember jó órája*. Szerk. Z. Szalai Sándor, Tóth Gyula. Budapest, 1964, Szépirodalmi Könyvkiadó. I/669–682.

A novella két gyermek különös halálát meséli el. Egy kisfiú a karácsony környéki hidegben elindul egy édesapja elől elzárt erdőbe tűzifát gyűjteni, hogy a család meg ne fagyjon az ünnepek alatt. A dermesztő hidegben bejut az erdőbe, ahol összetalálkozik egy iskolai barátnőjével. Ettől kezdve együtt gyűjtik a tűzifát, s közben megbeszélnek egy régi iskolai eseményt, amely során majdnem összevesztek. Egy idő után kutyák csaholását hallják. S mivel azt hiszik, hogy a gróf erdőőrei közelednek, elkezdenek szaladni a vadon belseje felé. A kutyák ugatását továbbra is hallják, így eldobják tűzifaterhüket, hogy gyorsabban tudjanak futni. Végül látszólag megmenekülnek, s ezért lepihennek egy kicsit. Azonban ekkor hatalmas szélvihar támad, ami miatt még jobban átfáznak. Újra elindulnak tehát, de most az erdőből kifelé, abban a reményben, hogy megtalálják eldobott terhüket és az otthonuk irányába vezető lábnymaikat. Ez azonban nem sikerül. Immár a havas, jéghideg szél üldözi a gyermekeket, és egyre jobban bevezeti őket az erdő mélyébe. Végül teljesen eltévednek. Újra lepihennek egy szélárnyékot nyújtó fa alá; beszélgetnek a közös jövőjükéről; a fiú megígéri, hogy feleségül veszi a lányt, és gondoskodni fog róla; majd szépen csendben, egymást átölelve elalszanak. A novella úgy végződik, hogy másnap reggel egy hatalmas, a hókristályoktól és a reggeli napfénytől csillogó agancsú szarvas legelészik az erdőben, megpillantja a két megfagyott gyermeket, majd lassan továbbáll.

A novellában felismerhető az olyannyira tipikus Gárdonyi-féle történetészítés, amit ő maga így fogalmazott meg: „könnyű fonatra alkalmas mindig az olyan ellentét, amely a gyermeket olyan helyzetbe vagy feladat elé állítja, mely korával és erejével nem egyezik, nem neki való, kényszerhelyzet”.²⁰ Ugyancsak felismerhetőek bizonyos mitikus vagy éppen mesei elemek az erdei eltévedés kapcsán. Azonban van egy másik, igencsak feltűnő összefüggés is. A kétszeresen megismétlődő kudarc, vagyis előbb a tűzifa elvesztése, majd az erdőből kivezető lábnymok elvesztése egy olyan novellaszerkezetre utal, amelyet Csehov dolgozott ki legtisztábban, s amelyről Igor Szmirnov elemzéseiben sokat olvashatunk.²¹ A Gárdonyi-novella azonban tovább alakítja ezt a szerkezetet azzal, hogy bár a kettős kudarcot felépíti, azonban a novella mégsem vezet a totális kilátástalanságba: ugyanis, bár a gyermekek mindent elvesztenek, végül mégis megtalálnak valami olyasmit, amit nem is kerestek, ti. egymás szeretetét. Gárdonyi novellája a kettős kudarc kidolgozásával így végül is nem a semmi diadalát beszéli el, hanem arra mutat rá, hogy a kegyelem mindig onnan érkezik, ahonnan a legkevésbé várnánk. Ennek a kegyelemnek a szimbolikus megjelenítése a Szent Hubertusz-i szarvas feltűntetése a novella végén.²²

²⁰ GÁRDONYI: *Titkosnapló*. id. kiad. 8o.

²¹ Lásd IGOR. P. SZMIRNOV: A rövidség értelme. In *A regény és a trópusok*. Szerk. Kovács Árpád, ford. Sztár Katalin. Budapest, 2007, Argumentum Kiadó /Diszkurzívák, 7./, 417–425.

²² Részletesebb elemzését lásd, KOVÁCS GÁBOR: A Gárdonyi-novella poétikája (Gárdonyi Géza: Erdei történet). In *Mesterkönyvek faggatása. Tanulmányok Gárdonyi Géza és Bródy*

Élt a XIX és a XX. század fordulóján egy másik novellista is, aki előszeretettel alkotott olyan történeteket, amelyekben a hó, a jég és a fagy az úr, amelyekben a farkasok és a kutyák gyakran üldözővé válnak, amelyekben a kíméletlen szél és a szélsőségesen zord időjárás minden élőt maga alá gyűri, amelyekben az erdő és a tűzifa valamilyen túlélési reménnyel kecsegtet, amelyekben ugyanez a remény olykor egy szarvas képében jelenik meg, amelyekben a legfőbb téma a végletekig lecsupaszított létküzdelem, s amelyekben a halál végül is egyfajta kegyelemként jelenik meg. A tipikus motívumsor kapcsán felismerhető, hogy ez a novellista: Jack London. Az amerikai író északra üldözött novellahőseinek mindig a pusztai életben maradás érdekében kell megküzdenie a jéggel, a faggyal, a hóval, a kutyákkal, a farkasokkal, az áthatolhatatlan vadonnal, a tűzifa gyűjtésével, saját megdermedt testükkel, s lépten-nyomon kiderül, hogy ezek után a halál már egyfajta különös kegyelemmé válik. Sőt, még a szarvas is gyakran előkerül ezekben a szövegekben. Erről olvashatunk a *The Law of Life*-ban, a *To Build a Fire*-ben, a *Morganson's Finis*-ben – hogy csak a legismertebbeket soroljam. S mindegyik ilyen jellegű novella végén, a kudarcot valló menekülési kísérletek után ott áll az a sajátos belátás, amely új irányba tereli a szöveg értelmét – idézem: „Pedig a halál nem bánt. Minden kiállott kínját az élet okozta. Az élet megrágalmazta a halált. Kegyetlenség volt tőle”.²³

Gárdonyi novellájában szinte csak annyiban más a történet, hogy a hatás fokozásaként – rá jellemző módon – gyermekeket állít kényszerhelyzetbe. Mindezek alapján – kis túlzással – azt is mondhatnánk, hogy az *Erdei történet*ben Gárdonyi egy Jack London-novellát írt meg, amit úgy tett személyessé, hogy gyermekeket avatott főszereplővé. Jack London műveit az 1920-as években kezdték magyarra fordítani. Nyomát sem találni annak, hogy az *Erdei történet* előtt készült Jack London-novelláskötetek s köztük az északi történeteket magában foglaló 1902-es *Children of the Frost* megtalálható lett volna nemhogy Gárdonyi könyvtárában, hanem Magyarországon általában. A titkosírásos feljegyzésekben sem kerül elő Jack London. Filológiaiilag tehát nem lehet bizonyítani, hogy Gárdonyi olvasott Jack Londont, s bizonyosnak tűnik, hogy 1906-ig, az *Erdei történet* megírásáig nem került kezébe az amerikai írótól származó novella. Így tehát történeti-genetikus szempontból teljesen esetlegesnek tűnik a kimutatott összefüggés. A rengeteg tematikus, motivikus, tipológiai, sőt szerkezeti párhuzam mellett mégsem mehetünk el szótlannul, ha minél sokrétűbben akarjuk megérteni a Gárdonyi-novellát vagy éppen újra akarjuk fogalmazni a Gárdonyi-novellák műfaj történeti helyét.

Sándor művészetéről. Szerk. Bednaries Gábor – Kúspér Judit. Budapest, 2015, Ráció Kiadó /Ráció-Tudomány, 20./, 205–230.

²³ JACK LONDON: Tragédia a messzi északon. In *Az éneklő kutya. A fehér csend.* Ford. Tersánszky J. Jenő. Budapest, 1964, Európa Könyvkiadó. (263–278) 278.

2. TÖBBÉRTELMŰSÉG ÉS ESETLEGESSÉG

A fentiekben elővezetett két Gárdonyi-példában felmerülő dilemmákkal – minden bizonnyal – bármilyen irodalomtudományi kutatás szembesül akkor, amikor egy szerző, életmű vagy akár egyetlen irodalmi alkotás összehasonlító módszerekkel dolgozó történeti elemzését hajtja végre. Ennek a tudományos módszertani dilemmának az elméleti problematizálása kapcsán tartom megfontolandónak a véletlen, az esetleges és a többértelmű fogalmának egymásra vetítését.

A példákban elővezetett összefüggések két csoportját különböztethetjük meg a filológiai igazolhatóság szempontjából. Vannak olyan intertextuális vagy éppen művészetközi kapcsolatok, amelyeket adatokkal lehet igazolni, így az alkotásfolyamat szempontjából (akár genetikusan, akár tipológiai vonatkozásban) szándékoltként könyvelhetünk el. Ilyennek tekinthetjük az *Ida regénye* és a felsorolt magyar festmények összefüggését, illetve az *Erdei történet* kompozíciójának és a Gárdonyi feljegyzéseiben megnevezett századvégi írók novellapoétikájának összefüggését. Azonban felsoroltam olyan lehetséges kapcsolatokat is, amelyeket filológiailag nehéz vagy éppen lehetetlen alátámasztani, következésképpen ezek az összefüggések pusztán csak véletlennek s így tudományosan kiaknázhatatlannak tűnnek. Ilyen véletlennek tűnik például az *Ida regénye* és a Renoir-festmények között felsejlő párhuzam, illetve az *Erdei történet* szövegvilága és Jack London északi novelláinak szövegvilága közötti kísérteties hasonlóság. Ezen a ponton merül fel a kérdés, hogy kizárólag az alkotásfolyamat szempontjából szándékoltnak tekinthető (és filológiailag bizonyított) összefüggéseknek kell-e irányítania az összehasonlító irodalomtörténeti értelmezést? Vajon tényleg semmilyen tudományos relevanciája nincs az alkotásfolyamat tekintetében teljesen véletlennek tűnő összefüggések kiaknázásának? A szerző-szöveg viszonyát háttérbe helyező és a szöveg-szöveg vagy a szöveg-olvasó viszonyát előtérbe állító értelmezési modellek számára a szándékoltság vs. véletlen oppozíciója minden bizonnyal – pusztán csak önmagában – nem lehet a tudományos érvek megítélése terén szelekciós elv. S nem csak azért, mert a filológiailag igazolhatatlan, így aztán véletlennek tűnő összefüggésekről új adatok (dokumentumok, feljegyzések, levelek stb.) felfedezése után kiderülhet, hogy azok mégsem véletlenek. Hanem azért is, mert az értelemképző szelekciós eljárás a szöveg autonómiája és az olvasás hatástörténeti horizontja miatt megoszlik szerző, szöveg és értelmező között, így aztán az intencionáltság igencsak bonyolult alakzata jön létre az irodalmi folyamat során. Az viszont kétségtelen, hogy komparatistikai szempontból nem lehet bármilyen összefüggés-felismerést a tudományos vizsgálódás tárgyává avatni, hiszen az interpretáció során nem érvényesíthető feltételezések valóban irrelevánsak. A feltételezések és az érvényesítési eljárások viszonyának kontrollálására, a releváns interpretációk határainak kitapintására E. D. Hirsch kiváló módszert dol-

gozott ki a *Validity in Interpretation* című könyvében.²⁴ Így a problémakörnek ezzel az aspektusával nem kívánok különösebben foglalkozni. Az összefüggés-felismerés esetlegességének, a filológiai bizonyíthatatlan, de az interpretáció szempontjából produktívnak tekinthető művészetközi kapcsolatok relevanciájának „védelmében” szeretnék pár szót szólni.

A többértelműség és a művészetköziség

A szövegköziség, a művészetköziség és az intermedialitás az irodalom létmódja²⁵ – vallja a posztmodern irodalomtudomány (és természetesen sok korábbi bölcselő is Arisztoteléstől kezdve egészen a szemiotika képviselőiig). Ugyanakkor – bizonyos szempontból – minden alkotás a saját világának létrehozására irányul, amelyet behatárolnak az adott alkotás nyelvének lehetőségei. Hogyan lehet a legcélratörőbben feloldani az irodalmi alkotás „külpolitikájának” és „belpolitikájának” ezt a látszólagos ellentmondását? Erre a kérdésre talált választ a szemantikai irodalomértelmezés egyik első angolszász elméletirója, William Empson akkor, amikor a szöveg- vagy művészetköziséget a jelentéselemzés részévé avatta. Az 1930-ban megjelent *Seven Types of Ambiguity* című korszakalkotó könyvében tesz kísérletet arra,²⁶ hogy felmérje az irodalmi alkotás leglényegibb nyelvi sajátosságának, a többértelműségnek (az ambiguitásnak) a megvalósulási formáit. (Bár a könyv elsősorban a többértelmű nyelvi kifejezések általános vizsgálatát hajtja végre, a példák arra mutatnak rá, hogy a többértelműséget a költői nyelv felől lehet legnyilvánvalóbban megragadni.) S a többértelműség létesítésének egyik kiemelkedően fontos eljárásaként mutat rá arra a jelenségre, amelyet szöveg- és művészetköziségnek hívunk.

Az általa harmadik típusként számba vett többértelműségről azt állítja, hogy az bár nem a legizgalmasabb változata a költői szemantikának, mindenesetre a „várakozásnak egy olyan örömet nyújtja, mint amellyel az üres kagylóhéjat nézzük”²⁷ – nem látjuk az értékes gyöngyöt, de sejtjük, hogy ott volt valaha, vagy ott lehet majd a jövőben, valamikor. A várakozás örömet keltő költői többértelműséget így definiálja:

²⁴ Magyarul olvasható a könyv néhány fejezete: E. D. HIRSCH: Jelentés és jelentőség. Válogatás E. D. Hirsch, J. R. írásaiból. In *A hermeneutika elmélete*. Szerk. Fabiny Tibor. Szeged, 1998, JATEPress /Ikonológia és műértelmezés, 3./, 249–342.

²⁵ Lásd ennek a tételnek egy tömör hazai összefoglalását: KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Intertextualitás: létmód és/vagy funkció? *Irodalomtörténet*, 1995/4, 495–541.

²⁶ WILLIAM EMPSON: *Seven Types of Ambiguity*. London, 1949, Chatto and Windus.

²⁷ I. m., 132.

A harmadik típusú többértelműség egész gondolkodásmódokra terjed ki, s akkor lép működésbe, amikor egy adott kijelentés egyszerre többféle eltérő témára, diszkurzusuniverzumra, megítélésre és érzésre utal vagy érvényesíthető. [...] Az ilyen jellegű többértelműséget akkor tapasztaljuk, amikor feltűnik, hogy egy allegória egynél több interpretációs lehetőséget is magába foglal; vagy akkor, amikor az állítás egyszerre két szituációt is leír, azonban az már az olvasóra van hagyva, hogyan jusson olyan következtetésekre, amelyek mindkét szituációra vonatkoztathatóak. Vagyis ez esetben egy olyan többértelműségről van szó, amikor az összehasonlításnak nem az a célja, hogy egy adott dolgot egy másikkal illusztrálja, hanem abban érdekelt, hogy mindkét dolgot egyszerre érvényesítse, s arra készítse azokat, hogy kölcsönösen világítsák meg egymást.²⁸

A többértelműségnek ez a típusa éppen arra az irodalmi jelenségre mutat rá, amelylyel a komparatistika lépten-nyomon szembesül, s amit a Gárdonyi-példák esetében is láttunk: az *Ida regényének* diszkurzus-univerzuma egyszerre utal valamilyen nyelvi megformált referenciára (például az akár kézzel is fogható pesti és müncheni „valóság” verbális átszervezésére), illetve egyszerre utal a festmények világára (nem nyelvi diszkurzus-univerzumára) is. Az az összefüggésrendszer, amelyet az irodalmi alkotás (vagy annak bizonyos része) a kultúra bármely más elemével épít ki, a költői szövegmű sokrétű szemantikai felépítésének egyik legalapvetőbb biztosítéka. Nemcsak a metaforikus kifejezés vagy a trópusok és figurák bármely típusa képes tehát létrehozni többértelműséget, hanem az az eljárás is, amely a költői megnyilatkozás referenciáját egy másik diszkurzus-univerzumba – vagyis egy másik irodalmi vagy művészi alkotás világába – ágyazza bele. „A költeménynek specifikus kapcsolata van más költeményekkel”²⁹ és más műalkotásokkal, s ez a specifikum egyivású a jelentés- és referenciasokszorozó trópusok retorikájával. Vagy megfordítva: a többértelműség gyakran valamilyen szöveg- vagy művészetköziség nyoma az irodalmi alkotásban.³⁰ Az olvasás öröme pedig részben éppen abban a várakozásban adott, amellyel elébe néz a másodlagos jelentésként megjelenő összefüggések felfedezésének.

Azonban az összefüggések által felszabadított többértelműségre irányuló értelmezői várakozás számtalanszor kénytelen szembesülni a nem várt hasonlóságok felbukkanásával is (s ezzel kalkulálnia kell a szerzőnek is). Az összefüggések észlelésének ezt a formáját nevezi az intertextualitás-elmélet *aleatorikusnak*, s szembe-

²⁸ I. m., 111–112.

²⁹ NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, 1998, Helikon Kiadó. 86.

³⁰ Vö.: „az intertextus a szövegben egy kitörölhetetlen nyomot hagy, olyan formai állandót, amely olvasási szabály szerepét tölti be, és irányítja az üzenet irodalmi vonatkozású megfigyeltetését, vagyis dekódolását a kettős referencia szerint. Az intertextusnak ez a nyoma a kommunikációs aktusban egy vagy több szintű zavar formáját ölti: lehet lexikai, szintaktikai, szemantikai, de mindig egy norma deformációjaként vagy egy kontextussal való összeegyeztethetlenségként válik érezhetővé.” MICHAEL RIFFATERRE: Az intertextus nyoma. Ford. Seps Enikő. *Helikon*, 1996/1–2, (67–81) 68.

állítja a „kötelező”, vagyis a szemantikai zavar szembeötlő jellege miatt nyilvánvalóvá váló utalással.³¹ Vajon valóban szükséges-e szembeállítani egymással a véletlenül felbukkanó és a nyilvánvaló többértelműséget, illetve a véletlen és a kondicionált felismerést? Van-e a költői szöveg többértelműségének (és az ambiguitás felismerésének) ilyen vagy olyan minősége? A többértelműség előállításának módja nyilvánvalóan többféle is lehet. Azonban ez nem jelenti azt, hogy az alkotás egészének is volna többféle minőségű többértelműsége. A költői alkotás szemantikája kapcsán – Beardsley felfogását követve – tanácsosabb inkább egy olyan dinamikus folyamatról beszélni, amelyben a referenciális rögzítés felől haladunk a konnotációk egyre nagyobb mérvű felszabadítása felé – vagyis amelyben a többértelműség folyamatosan keletkezik.³² Éppen ezért talán nem jelent pusztán csak meddő fogalmi játékot az, ha irodalomelméleti beszédmódunk pontosítása érdekében a *szükségszerűvel*, s ugyanakkor a *szándékolt* és a *motivált* (stb.) szavakkal is szemben álló *aleatorikus* vagy *véletlen* kifejezés helyettesítésén töprengünk. A szöveg- vagy művészetközi összefüggések felismerése által felszabadított költői többértelműség az irodalmi folyamat egy olyan bonyolult fokán jön létre, ahol az intencionáltság a szerző, a szöveg, a kultúra és az értelmező között „oszlik meg”. A *szándékolt* és a *véletlen* kategóriája azonban kizárólag *vagy* a szerző, *vagy* a szöveg, *vagy* a hagyomány, *vagy* az értelmező tevékenységére alkalmazható – az összesre együtt, vagyis magára az irodalmi folyamatra nem. Beszélhetünk szerzői szándékról, szövegszándékról, az értelmező közösek motivációiról vagy az egyes olvasó érdekeiről; illetve beszélhetünk ezeknek az elkülöníthető intencionalitásoknak a szempontjából véletlennek tűnő összefüggésekről. Azonban a többértelműséget éltető irodalmi folyamat *egészét* tekintve nem beszélhetünk ilyesmiről: az irodalmi folyamat (sajátos létmódként) állandóan alakulóban van, s ekként se nem szándékolt, se nem véletlenszerű. Egy olyan terminust kell tehát keresnünk, amely sokkal pontosabban illeszkedik az irodalom folyamatszerűségéhez, amellyel kezelni lehet szerző-szöveg-hagyomány-olvasó heterogén és komplex viszonyrendjét, illetve amely fel képes mérni a szöveg- és művészetközi összefüggések felismerésének állandóan alakuló eseményszerűségét.

Véletlen helyett esetleges

Arisztotelész szerint a véletlen „az értelemmel nem egyező dolgok oka”.³³ Így aztán intellektuálisan fel nem mérhető. A véletlen egy olyan váratlan bekövetkezés, amely minden összefüggéstől és szükségszerűségtől idegennek tűnik, s így a megértés sem

³¹ Vö. Riffaterre téziseivel. I. m., 67–68.

³² Vö. MONROE C. BEARDSLEY: Az irodalmi alkotás. In *Regényművészet és íráskultúra*. Szerk. Kovács Árpád, ford. Kovács Gábor. Budapest, 2012, Argumentum Kiadó /Diszkurzívák, 13./, 417–454.

³³ ARISZTOTELÉSZ: Eudemoszi etika. In *Eudemoszi etika. Nagy etika*. Ford. Steiger Kornél. Budapest, 1975, Gondolat Kiadó. VIII. könyv, 2. fejezet.

férkőzhet közel hozzá. Az aleatorikus arculata az elvetett kocka mozgásának kiszámíthatatlanságához hasonlít: egy olyan bekövetkezés, amivel nem lehet számolni. Véletlennek tehát azt a váratlan eseményt nevezzük, amit *még* nem tudtunk megmagyarázni, amit *még* nem tudtunk megérteni, amit *még* nem tudtunk életünkkel összefüggésben elbeszélni. Nyilvánvaló, hogy ez a fogalom nem alkalmazható az irodalmi folyamat során bekövetkező irodalom- vagy művészetközi összefüggések hirtelen (tehát nem szándékolt és nem akart) felismerésének jellemzésére, hiszen minden ilyen aktus lényegénél fogva intelligibilis irányultságú (a megértést mozdítja előre). Azonban a bölcsletnek van egy másik szava a váratlanul bekövetkező, de mégis megérthető eseményre. Ez az *esetleges*.³⁴

Az esetlegesség nem ismeretelméleti kategória (mint a szükségszerűség és a véletlen), hanem ontológiai fogalom. Bár ugyanúgy a negativitással áll összefüggésben, mint a véletlen, de mégsem tiszta negativitás. A véletlen a szükségszerűvel (s olykor a szándékolttal) szembeállított episztemológiai negativitás. Az esetleges negativitásának azonban (ontológiailag) nem nagyon van ellentétpárja; talán egyedül az akarat erejével lehet szembeállítani, de ezt is csak úgy tehetjük meg, ha azt mondjuk, hogy akaratunkkal próbálunk ellene szegülni az eredendő esetlegességünkől fakadó kétségbeesésnek.

Milyen létmegélést is jelöl tehát az esetlegesség fogalma? Az esetlegesség a létnek az a perszonális megtapasztalása,³⁵ amely a szenvedéssel (mint térbeli létezéssel) és a vénüléssel (mint időbeli létezéssel) jár együtt.³⁶ A teremtett létező egyfelől úgy éli meg saját esetlegességét, ahogy az élet eléje állítja mindazt, amit nem ő maga választott, s amit nem áll módjában megváltoztatni. Mindezt – mindenekelőtt – azon a fájdalomon keresztül éljük át, amivel megtapasztaljuk saját testünket (pontosabban szólva annak részeit, hiszen egészében a testet nem érzékelhetjük – a testet egészében csak elgondolni tudjuk). A testrészeimen keresztül megtapasztalt fájdalom és szenvedés mutat rá az én egységének hiányára, a másiktól (a másik testtől)

³⁴ Irodalomtudományi szempontból talán irrelevánsnak tűnhet, hogy az esetlegesség fogalmát az alábbiakban mindenekelőtt filozófusokra hivatkozva bontom ki. Azonban az idézett filozófusok kivétel nélkül az irodalomról (is) gondolkodva fejtik ki a filozófiai nyelvet megújító gondolatmeneteiket. Ezt Sartre esetében talán nem is szükséges kiemelni, hiszen jól ismert Az *undor* című regény és A *lét és a semmi* összefüggése. De Ricœur is mindenekelőtt az *Odüsszeiára* hivatkozik (és ennek szövegét elemzi) akkor, amikor a felismerésről ír (*The Course of Recognition*); vagy éppen Ruteboefre, Villonra, Poe-ra, Baudelaire-re, Verlaine-re, J. Laforgue-ra, P. Valéryre és Proustra emlékezik, amikor az esetlegességről gondolkodik (*The Sorrow of Contingence*).

³⁵ Mivel itt perszonális megfontolásokról van szó, ezért tehát az esetlegességnek nem a leibnizi kategóriájáról, a *Contingentia Mundi*-ről beszélek.

³⁶ Ez a megfogalmazás Ricœur gondolatmenetét követi. Vö. PAUL RICŌEUR: *The Sorrow of Contingence*. In *Freedom and Nature: the Voluntary and the Involuntary*. Ford. Erazim V. Kohák. Evanston, Ill., 1966, Northwestern University Press. 450–456.

való különbözősége, s arra, milyen kévéssé tudjuk befolyásolni azt, ami számunkra eleve adatott. Ebben a tekintetben saját esetlegességem tudata abban a reflexióban éri el csúcspontját, hogy rádöbbenek: lehettem volna más is, lehetek volna mások a biológiai szüleim, lehetne más testem – vagyis hogy a fizikai valóm, ez a pusztán tény alakulhatott volna teljesen másképp is.

A világba vetett létező másfelől azáltal éli meg saját esetlegességét, hogy nem képes végérvényesen tisztába jönni saját eredetével, illetve hogy nem képes utolérni saját teljességét (befejezettségét). Ugyanúgy, ahogy nem vagyunk képesek megtagasztalni saját múltbeli eredetünket (születésünket), nem tudjuk előre megjósolni önön végünket (halálunkat) sem. Saját eredetünk és végünk átélhetetlensége pedig végeredményben arra mutat rá, hogy a születéstől a halálig vezető úton valamilyen szüntelen bizonytalanság kíséri minket végig – s ez pedig a fejlődésbe vetett hitet kérdőjelezi meg. A halál kiszámíthatatlan fenyegetése a tettek visszafordíthatatlanságára, visszavonhatatlanságára és a következmények feltartóztatatlanságára döbönt rá: amit már elkövetünk, nem lehet újracselekedni vagy meg nem történtté tenni. Az eredet homályossága pedig az integritást kiküszöbölő állandó változás jelenlétének tudatával rémít el. Mivel pusztán csak tudjuk, de felidézni nem tudjuk azt, hogy megszülettünk, ezért azzal sem lehetünk végérvényesen tisztában, hogy mire is születünk. S éppen azért hozzuk létre a ragaszkodást és az önmagunkhoz való hűséget, hogy megteremtünk valamilyen utolérhető eredetet önmagunk számára. A jelenlét struktúráját alkotó változás azonban folyamatosan próbára teszi ragaszkodásunkat.

Change constantly makes me other than myself. This dialectic between the same I want to be and the other which I become takes place daily in each of us: anyone who commits himself confronts his own change and discovers the ruinous process. My own metamorphoses are enigmatic and discouraging. Now this change is equally dispersion. My life is naturally discontinuous: without the unity of a task, of a vocation which would be sufficiently great to draw it together, each note would really have to retain the preceding ones and engender the following ones. Yet life is more often a cacophony than a melody, without a unique intention which would give it form from end to end as a theme for improvisation.³⁷

³⁷ I. m., 453. (Saját fordításomban: „A változás állandóan mássá tesz, mint ami vagyok. Mindannyiunk mindennapi tapasztalata az a dialektika, amely aközött áll fenn, ami maradni szeretné, s aközött, amivé változom: bárkinek, aki színt vall, szembe kell találkoznia önmaga megváltozásával, s rá kell döbennie az átalakulás folyamatának veszedelmességére. Saját metamorfózisom mindig enigmatikus és lehangoló. Így a változás egyben bomlasztás is. Életem természettől fogva szaggatott: híján van a küldetés egységességének, híján van egy olyan kellően nagy ívű elhivatottságnak, amely mindent össze tudna vonni maga alá, s így képes volna minden egyes apró részletet visszavezetni a korábbiakra, és előre vetíteni a későbbiekre. Az élet sokkal inkább kakofónia, mint melódia – nincs benne egy olyan vezérszólam, amely

A születés utolérhetetlen elmúltsága és a „befejeződés” megjósolhatatlansága egy olyan jelenlétstruktúrát hoz létre, amelyben azzal kell szembesülnünk, hogy bár tény, hogy itt vagyunk, de hogy hogyan vagyunk itt, annak semmi (általunk felmérhető) szükségszerűsége sincs. „A saját enigmatikus és előállíthatatlan jelenlétem, ez a magamban és körülöttem található nyers egzisztálás rejtje magában [...] a magából-valóság (aseitas) hiányát”³⁸ – vagyis a létező esetlegességét és annak megtapasztalását.

Mindebből le lehet szűrni az esetlegesség „definícióját”. Az esetleges – ahogy Sartre írja – az „a létező, amit soha nem lehet más létezőből levezetni”.³⁹ Az esetlegesség sajátossága az, hogy létrehozza a létezés egy új módját, amit nem lehet egyetlen más létezőre (például az apára, az anyára, a hagyományra, az egyetlen anyanyelvre, a diskurzus rendjére, a történelemre, a társadalomra stb.) sem visszavezetni, de amiből egy új, individuális létező fakad. A létezés éppen így „építkezik”: „egy állandó esetlegesség tartja fenn, amit újra és újra visszanyer, s amibe feloldódik anélkül, hogy valaha is túl tudna lépni rajta”.⁴⁰ Az embernek a léthez való viszonyát az a törekvés uralja, hogy totalitásként és egységként fogja fel azt, s ezáltal haladja meg saját esetlegességét. Éppen emiatt próbálja létrehozni a szükségszerűt (a fogalmat, a tudományt, a világmechanikát, a törvényt, a logikát, a kauzalitást, a motivációt, a történelmet, az identitást stb.). Azonban lépten-nyomon arra kell rádöbennie, hogy „az esetlegesség éppannyira átjárja azokat a motivációkat” is,⁴¹ amiket oly nagy igyekezettel törekszik kiépíteni, kimutatni, feltárni. Mindez mégsem jelent (a tudat szempontjából sem) abszolút negativitást. Éppen ellenkezőleg: „a partikuláris esetlegességek azok, amelyek valamennyiünket »én«-né tesznek”, így „az esetlegesség elismerése által önmagunkat teremtik meg”.⁴² Az esetlegesség az, amely létrehozza a perszonalist, s kiemeli azt a szükségszerűség uniformitásából, sematizmusából. Bár tudatunk elől mindig eltűnik, s így megragadhatatlanná válik esetlegességünk, mégis ez az, ami dinamizál, ez készlet önmagunk új módon történő felismerésére, illetve ez provokálja az önértés folyamatának állandó újraindítását. Az önmagunk értésére vezető folyamat pedig, vagyis „a saját esetlegességünkkel való konfrontáció, a saját okaink visszavezetése eredetükre azonos azzal a folyamattal, hogy egy új nyelvet találunk föl – azaz új metaforákat találunk ki”.⁴³ Az esetleges úgy számolja

képes lenne formát adni minden apró elemnek az elejétől a végéig, vagy egyetlen főtémát kijelölni az improvizációk számára.”)

³⁸ I. m., 455.

³⁹ JEAN-PAUL SARTRE: *A lét és a semmi*. Ford. Seregi Tamás. Budapest, 2006, L'Harmattan Kiadó. 32.

⁴⁰ I. m., 125.

⁴¹ I. m., 126.

⁴² RORTY: *Esetlegesség...* id. kiad. 41.

⁴³ I. m., 44.

fel a szükségszerűt, ahogy a metafora rákényszerít az új nyelv létesítésére (azáltal, hogy egy olyan jelentést létesít, amit nem lehet maradéktalanul visszavezetni a nyelvi jelentésrepertoár egyetlen korábbi elemére sem). *A metafora esetlegessége, a nyelv esetlegessége és a szubjektum esetlegessége egyszerre tárul fel az új felismerés és az önértés folyamatában.* A szövegsubjektum, az alkotásszjektum születéséről, illetve annak állandó metamorfózisáról van tehát ez esetben szó.⁴⁴ S ezen a ponton vissza is térünk a költői szöveg ambiguitásának problémájához: *többértelműség és esetlegesség szétválaszthatatlan az új felismerés és az önértés folyamatában.*

Az esetleges összefüggés-felismerés

Mi az irodalomelméleti „haszna” az esetlegesség ontológiájának? A fentiekben igen-csak tömören felvázolt (s így minden bizonnyal kissé hiányos) gondolatmenet a komparatistikai összefüggés-felismerés tekintetében képes megvilágítani olyan problémákat, amelyek talán túlmutatnak a történeti-genetikus és a történeti-tipológiai összefüggések által feltárt lehetőségeken.

A komparatistikai munkára jellemző szöveg- vagy művészetközi összefüggések hirtelen felismerése esetében természetesen (elsősorban) nem az egzisztenciális esetlegesség felismeréséről, hanem a *felismerés esetlegességének* jelentőségéről van szó. Az összefüggés felismerését ugyanis nem csak a konkrét genetikus kapcsolat vagy a sokkal kevésbé konkrét tipológiai kapcsolat táplálhatja. Még csak nem is kizárólag a műveltség indokolja. (Emlékezzünk vissza: Riffaterre-t éppen az egyes olvasó már meglevő műveltségével való kalkulálás lehetetlensége motiválja arra, hogy belekeverje az aleatorikus fogalmát az intertextualitás elméletébe.) Létezik olyan felismerés is, amely nem feltétlenül vezethető vissza a meglevő adatokra, a már eleve létező kultúraalkotó motívumokra; s nem szükségszerűen merül fel egy olyan (hipotetikus) valakiben, aki minden tényszerű műveltséggel rendelkezik. Van *műveltséglétesítő felismerés* is. A felismerésnek ez a megvalósulása nem vezethető vissza maradéktalanul az adott alkotás történeti feltételeinek, a hagyományozódás vagy a hatás történetének, illetve az olvasó élettörténetének összességére.⁴⁵ Bizonyos felismeréseket nem lehet mindezek alapján kikalkulálni. Amikor váratlanul felbukkan,

⁴⁴ Az ekként értett „szövegsubjektum” fogalmáról lásd KOVÁCS ÁRPÁD: *Metafora, elbeszélés, dialógus; Diszkurzív és redisztribúció. In Diszkurzív poétika.* Veszprém, 2004. Veszprémi Egyetemi Kiadó. 80–98 és 98–107.

⁴⁵ Éppen ezért nem elegendő „hatástörténeti szubjektumról” beszélni. (Vö.: „az interpretáció szigorúan véve nem elsősorban az értelmező »tulajdona«, hanem – a megértendő és a megértő közös teljesítménye gyanánt – voltaképpen a találkozás hatástörténeti szubjektumához tartozik” – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Megértés – történés – létesülés. A tudományos irodalomértelmezés dilemmáiról. Alföld,* 2016/6, [49–63] 59.) Bizonyos különleges felismerések esetlegessége teljesen átalakítja „a megértendő és a megértő találkozását”: a „megér-

azt éri el, hogy egyszerre tesz szert a vizsgált alkotás egy új történeti dimenzióra, s egyszerre jut el az olvasó egy új önértéshöz. Természetesen a komparatiztikai interpretáció mindig kísérletet tesz magyarázó műveletei segítségével arra, hogy az ilyen jellegű összefüggés-felismerést visszavezesse történeti okokra; az interpretáló pedig igyekszik szervesen beiktatni a heurisztikus eseményt egy élettörténetbe. Ennek a törekvésnek a leképeződését nevezzük Ricœur elbeszéléseleméletének kifejezését használva *konfigurációnak*. Azonban ha ez az elsimításra irányuló törekvés maradéktalanul sikeres lenne, akkor sem az irodalomtörténet-írás, sem az önértés nem változna. Azért beszélhetünk egyáltalán rekanonizálásról egyfelől, és önmagunk új módon történő felfogásáról másfelől (bár kétségkívül lehetne vitatni mindkét feltételezés igazságtartalmát), mert léteznek olyan felismerések, amelyek esetlegesek – vagyis olyan minőségű rádöbbenések, amelyeket nem lehet maradéktalanul visszavezetni már korábban is ismert tényezőkre. Ezeket senki és semmi sem szándékolja; ez pusztán csak bekövetkezik. S éppen emiatt válnak műveltségteremtővé. Ezen két olyan dolgot értek, amely szoros összefüggésben van a szövegsubjektum születésével. Egyfelől az összefüggés-felismerés nemcsak arra világít rá, hogy mit „olvastam” eddig (vagyis hogy milyen a hagyomány- és hatástörténeti horizontom), hanem arra is rábír, hogy olyasminek is utána nézzek, amit még eddig eszembe se jutott kézbe venni vagy meglátni; ezáltal a felismerés új horizontokat tár fel nemcsak számomra, hanem a vizsgált irodalmi alkotás számára is. Másfelől arra is felszólít, hogy maga az olvasó is nekiálljon az írásnak: a felismerés valamilyen szöveggént (például irodalomtörténeti tanulmányként) törekszik nyomot hagyni, s így átformálni az irodalmi alkotás értésének hagyományát, hatástörténetét.

Az irodalmi alkotás folytonosan létesülő többértelműségét nemcsak a trópusok retorikájának eredményeként lehet felfogni, hanem úgy is, mint a létező esetlegességének egyik legmarkánsabb művészi jelét. Az új értelem felbukkanása a létező esetlegességével analóg jelenség. A költői alkotás ambiguitása ugyanúgy bújik ki a szükségszerűség (a nyelv és a diskurzusrendek) törvényei alól, mint az életünk egységes áttekintését ellehetetlenítő (de az új áttekintés igényét létrehívó) esetleges létesemények és határhelyzetek is; így – bármennyire is számítunk a költői szöveg többértelműségére, mégis – váratlanul és kiszámíthatatlanul előtörve kényszeríti arra az értelmezést, hogy új világok és létmódok létrehozásában vegyen részt. Azáltal, hogy Gárdonyi *Ida regénye* című művének szöveghelyeit nemcsak úgy fogjuk fel,

tendő” és a „megértő” voltaképpen nem így vagy így nem létezik a „találkozás” előtt, tehát nem lehet közös teljesítményük sem. Az esetleges felismerés egy olyan bekövetkezés, amelyben nem találkozik, hanem új módon jön létre a „megértendő” és a „megértő” – mégpedig egyetlen eseményben. Ez esetben tehát a „megeső-létesülő dologról” van szó, amelyben a szöveg értelme és olvasó önértése (egyetlen aktusban) új módon áll elő – s erre reflektál a „szövegsubjektum” fogalma. Vö. KOVÁCS ÁRPÁD: *Az irodalmi esemény*. Budapest, 2013, Gondolat Kiadó /Vniversitas Pannonica, 22./, 43–51.

mint egy bizonyos regényvilág létesítésének eljárásait, hanem úgy is, mint festmények (ráadásul nem feltétlenül meghatározott számú, című és származású festmény) képi referenciájára utaló mondatok összességét, részt veszünk abban a folyamatban, amely fokozza az irodalmi alkotás többértelműségét, s ugyanakkor új történeti horizontokat nyitunk meg a szöveg interpretációja számára. Azzal, hogy Gárdonyi *Erdei története* és Jack London északi novellái között felismerjük és igencsak szorosnak tekintjük a motivikus, poétikai és szemléleti összefüggéseket, annak ellenére is produktívan hozzá lehet járulni a szöveg potenciális jelentésrétegeinek feltáráshoz és ezáltal új műfajtörténeti belátások kiépítéséhez, hogy az összefüggéseket filológiaiilag igazolni egyelőre lehetetlennek tűnik. A komparatistikai összefüggés-felismeréseknek ezekben az esetekben nem az a céljuk, hogy konkretizálják a szöveg jelentését (és annak keletkezését), hanem hogy részt vegyenek a jelentésdúsításban, illetve hogy utat nyissanak új értelmezőnyelvek kialakulásának.

Nem teljesen világos, hogy az ilyen jellegű felismeréseket pusztán csak a szöveg belső szerveződése provokálja, esetleg inkább csak az olvasó műveltsége (és annak hiánya) indokolja, vagy kizárólag az alkotást és a befogadót összekapcsoló hagyomány motiválja. Nem valószínű, hogy a többértelműség esetleges felismerése bármelyikből maradéktalanul levezethető lenne. Egy biztos: az irodalmi folyamat egészének kétségtelenül egyik sajátosabb tendenciája az, hogy ki van hegyezve a többértelműség felismerésére. Az irodalmi szöveg költői eljárásai lépten-nyomon azt keresik, hogyan lehetne a léttapasztalatot minél több értelemirány bevonásával vagy létrehozásával interpretálni; a szöveget értelmező hagyomány csak tágitja az interpretációs lehetőségek körét; az olvasó pedig még saját perszonális értelemalkotásával is feldúsítja a szöveghez kötődő jelentéskört. A többértelműségnek ez a folytonos keletkezése pedig mindenekelőtt az *esetlegesség* karakterével bír: az irodalmi szöveg ambiguitása és annak felismerése olyan jelentéslehetőségeket hív létre, amelyeket soha nem lehet más (korábbi) létezőből maradéktalanul levezetni. Ezt a jelenséget tekinthetjük a *nyitott mű* egyik legfontosabb jellemzőjének. A komparatistikai összefüggés-felismerés éppen ennek a többértelműsítő esetlegességnek az egyik legtisztább lenyomata: a meglevő műveltség által felmért és kiaknázott szöveg- és művészetközi összefüggések konstatálásával nemcsak leköti az interpretációt (és így az irodalmi szöveg jelentését és történeti jelentőségét), hanem a heurisztikus felismerés műveltséglétesítő energiájával létre is hozza az új összefüggéseket, ezáltal tovább tágitva a szöveg lehetséges jelentésirányainak a körét, s utat nyitva új történeti horizontok felépülésének.⁴⁶

⁴⁶ Vö. „ez a különös, materiálisan megfoghatatlan keletkezés magyarázza meg azt, miért léphet be egy-egy kivételes, találón sikerült értelmezés magába az irodalomtörténeti folyamatba [...] – mert már megjelenésükkor új, implicit irodalomtörténetet létesítettek”. KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, I. m., 59.

AZ ABAFI KONTRASZTÍV KONTEXTUSA

A biedermeier regény szöveg univerzuma

Petrichevich Horváth Lázár:

Az elbujdosott vagy egy tél a fővárosban

Különösen izgalmas olvasói tapasztalatokhoz vezethet mesterműveken túltekintve régen elfeledett, jóformán számon sem tartott regényt újra kézbe venni és szóhoz juttatni. Petrichevich Horváth Lázár 1836-os műve, *Az elbujdosott vagy egy tél a fővárosban* ráadásul az újraolvasás során meglepetéssel is szolgál: az elmúlt évek szövegértési stratégiái felől megközelítve váratlanul újszerűen hallatja hangját.¹

A mű elismerését, akár rekanonizálását bonyolítja ugyan, hogy szerzője a későbbiekben maga diszkreditálja művét.² Vörösmarty Mihály, a regény első előolvasójának egykorú bírálata azonban nemcsak alátámasztja a szerző visszavonó szándékának filológiai tényét, hanem elismeri a szöveg létjogosultságát is. Petrichevich „eredeti románját” az 1830-as évek elején nyújtotta be az Akadémiánál kiadásra, melyet Vörösmarty 1833-ban véleményezett: „Érzelmek, indulatok, szenvedélyek eleven festése, némely kiemeltebb karakterek hűsége, az érdekes, néhol hosszaska elbeszélés ajánlják ezen munka kiadását. Azonban mielőtt e munka a m. Akadémia által kiadatnék, óhajtanók, hogy abban némely változtatások történnének”.³ Miután Horváth Lázár a változtatási javaslatokat nem hajtja végre, 1834-ben újra recenzálja

¹ A XIX. századi „tetszhalott” művek életre keltésére tettek például kísérletet: IMRE LÁSZLÓ: *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*. Debrecen, 1996, Kossuth Egyetemi Kiadó. 177–196; HITES SÁNDOR: *Még dadogtak, amikor ő megszólalt. Jósika Miklós és a történelmi regény*. Budapest, 2007, Universitas Kiadó.

² A regényt, melyet „Az elbujdosott cím alatt ismer a közönség, melynek kiadását azóta többször megbántam, s melyet – ha időm lesz – megrövidítve és újradolgozva fogok egyszer a közönségnek átadni”. *Honderű*, 1843. szeptember 23., 362.

³ Módosításokat az alábbi pontokon szorgalmaz: az egyenetlen ortográfia kiigazítása, az erdélyies grammatika elhagyása, az idegen szavak, mondatok magyarra fordítása (és nem csupán a történetírás során, hanem a tulajdonnevek és mottók esetében is), az elbeszélésmód sűrítése (kifogásolja a „szerző kicsapongásait”, „a történettől független elmélkedéseket”), valamint javasolja a kézirat tisztázását a nyomtatás érdekében. Vö. VÖRÖSMARTY MIHÁLY: *Publicisztikai írások. Akadémiai és Kisfaludy-Társasági iratok*. S. a. r. Solt Andor, Fehér Géza, Gergely Pál. Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó. 198.

Vörösmarty *Az elbujdosott* kéziratát: „ezen különben érdekes és becses román írója azon feltételeknek, melyek alatt munkája elfogadhatónak ítéltetett, egy két szóbeli változtatást kivéve, eleget nem tett, s így az mostani pongyolaságában s kicsapongó bőbeszédűségében, melynek célirányos rövidítése a szerzőre bízott, ki nem adható.”⁴ Petrichevich valószínűleg ennek folytán kénytelen elállni a (nem véletlenül ambicionált) fővárosi publikálástól, *Az elbujdosott* így végül 1836-ban Kolozsváron lát napvilágot.

Milyen szempontok alapján lehet újraolvasni a művet, akár Vörösmarty elutasítása ellenére is? A kérdésre adható válaszok az újakanonizációt segítve sorolhatók: általa újraz vizsgálhatóak és differenciálhatóak a magyar regénytörténet kitüntetett pontjai (1832, 1836), vagy feltárható, hogy milyen dialogikus viszonyban áll a hagyományosan „első magyar regényként” definiált *Abafival*, mellyel egy hónapban, 1836 augusztusában jelent meg. Műfaja – szalonregény, korrajzregény – az „eleven festés” és „karakterek hűsége” nyomán összehasonlíthatóvá válik a *Bélteky-házzal* (1832), hiszen a korszakban kitüntetett történelmi tematikával szemben ugyancsak egykorú társadalmi kérdéseket érint, és Széchenyi reformtörekvéseinek „alkalmazott” terepét, korszerű életmintákat tár olvasói elé. *Az Elbujdosott* Fáy műve mellé illesztve továbbá tetten érhető, hogy a reformkori nemzettudattal elválaszthatatlanul együtt formálódó történelmi regény mellett milyen horizont nyílhatott egy korrajz intenciójával fellépő műnek, e társadalomábrázolás mentén továbbá egy új értelmezői kategória, a biedermeier regény is bevezethető Petrichevich regénye kapcsán. *Az elbujdosott* poétikai megoldásai pedig (például említett „kicsapongásai”, „történettől független elmélkedései”) az 1840-es évekbeli, posztromantikusként nyilvántartott szövegek elbeszélésmodorához kapcsolva válhatnak újraelemezhetővé, ahol épp a csevegő modor, a narrátori kitérések, a laza kompozíció, a kevert nyelv stb. kaphatnak nagyobb figyelmet.

Milyen történeti fénytörésben mutatkozik tehát *Az elbujdosott*? Hites Sándor Jósika-monográfiája (be)láthatóvá tette, hogy a magyar regény utólagos *kitalálás*-története miként szentesítette Jósika Miklós *Abafiját* első magyar regényként, hogy „1836” mint kulturális funkció hogyan működött kultuszként, irodalomtörténeti mérföldkőként, egy romantikus műfajrendszer beteljesítőjeként, vagyis miért épp egy történelmi regényre volt szükség a nemzeti nagyelbeszélés kibontakoztatásához az 1860-as években. E létrehozó gesztus (mely önkéntelenül eltúlozza a kezdőpont eredetiségét, kizárólagosságát) „az elnémítás politikájával” komplexen, vagyis nyomában rögtön elterelődött a figyelem az *Abafit* környező regényekről, további lehetséges alternatívákról – *Az elbujdosott* így minősülhetett az *Abafi* „kontrasztív kontextusává”. Miután Toldy 1837-es, tehát közvetlen kritikájában (*Visszatekintés literatúránkra 1830–6*) még maga is együtt emlegeti Jósikát és

⁴ Uo., i. m., 212.

Petrichevichet,⁵ jogosan merül fel a folyton változó irodalomértési stratégiák felől az 1860-as évek óta hagyományozódó irodalomkritikai álláspont felülbírálatossága.

Miután az *Abafi* rendszerhiányt betöltő elemként, az egykorú társadalmi és irodalomkritikai elvárások harmonikus illeszkedéseként jelent meg, a korabeli elvárási horizont (vö. „a nemzeti regény alapja csak a nemzeti történelmet feldolgozó mű lehet”),⁶ vagyis az egykorú fogalmi, retorikai, szemléleti keret nem léphetett működésbe egy korfestő regény befogadásakor. Ha Jósika társadalomábrázoló művet írt (például éppen Petrichevich lapjában, a *Honderűben* megjelenő *Iffabb Békési Ferenc kalandjait*), a kritika megróttta érte, noha „Jósikában meghasonlást okozott, hogy kedvezőtlenül ítélték meg nem történeti tárgyú műveit,”⁷ még akkor is, ha például Kemény Zsigmond felismerte értékeit.⁸ A kulturális emlékezetben sokáig domináló történeti tematika elsőbbségét differenciálva így kaphat jelentőséget Petrichevich regénye, *Az elbujdosott*, mely bár saját korában látszólag mellékes tartalmakat és poétikát hordozott, ma hangsúlyosabb mondanivalót közvetíthet.

E már említett mondanivaló – miszerint Fáy műve a korszakban kitüntetett történelmi tematikával szemben egykorú társadalmi kérdéseket érint – lényeges elemei közé vonható például az, amit a *Bélteki-ház* kapcsán fogalmazott meg a recepció: „Ez az a könyv, mely nélkül egysíkúbb, elmosódottabb lenne a kép, amelyet a reformkor világáról és a hazai biedermeier korról őrzünk.”⁹ Ez kiterjeszthető *Az elbujdosott*ra is. Ha Fáy műve kortabló, a korabeli magyar élet enciklopédiája, úgy e törekvések nem egyedülállóak a korban. Petrichevich regénye „lexikális és grammatikai régiségei”,¹⁰ vagyis izgalmas nyelvi regisztere, reformkori erdélyi dialektusa révén ma ugyancsak dokumentumértékűnek tűnik. Ha pedig „pedagógiai esszéregénynek” vagy tanregénynek nem is tekinthető, történetébe azonban szervesen illesztve, a korszak reformtörekvései (a lótenyésztés fontosságától kezdve a színház ügyén át az érdekegyesítő jogkiterjesztésig) ugyanúgy fellelhetők.¹¹ Története ráadásul Erdély-

⁵ Elbeszélőink „oly tehetségeket árultak el, melyektől méltán sok szépet várunk. [...] Erdélyben Petrichevich Horváth Lázár lépett fel (*Az elbujdosott*. Kolosv. 1836), míg itt Gaal Szirmay Ilonájában ügyes előadó tehetséget fejtett ki, b. Jósika Miklós pedig Abafiával (Pest, 1836) szépen virító koszorút font homloka köré”. SCHEDEL FERENCZ: Visszatekintés literaturánkra 1830–6. *Figyelmező*, 1837. január–február, 44.

⁶ HITES, i. m., különösen 67–70.

⁷ Uo., 64.

⁸ *Kemény Zsigmond levelezése*. S. a. r. PINTÉR BORBÁLA. Budapest, 2007, Balassi Kiadó – ELTE. 43.

⁹ T. ERDÉLYI ILONA: Fáy András és kora. In FÁY ANDRÁS: *A Bélteki-ház*. Szerk. Kiczenko Judit. Piliscsaba, 2002, Pázmány Péter Katolikus Egyetem. 355.

¹⁰ IMRE LÁSZLÓ: Egy „kedves, ósdi román”. *A Bélteki ház és a regényműfaj hagyományai. ItK.*, 1998/1–2, 189.

¹¹ Nem véletlen akadt fenn a regény a cenzúrán: „*Elbujdosottom* el van tiltva. Bécsből jövő Jósika Miklós mondá. Tehát mégis észrevették célzásaimat! A mag, melyet elveték – ha

ben játszódik, tehát benne ezúttal a „második haza” 1830-as évei tárulhatnak fel, „ideológiai” mondanivalója pedig – a *Bélteki-házzal* szemben – nem vagy kevésbé nehézkes a bonyolult szerelmi történetre. Az „élet festésének” intenciójához szorosban kapcsolódó portréábrázolás, „az emberalakok galériája” ugyancsak jelentős vonása. Az *elbujdosottnak*, jellemrajzai fontos kortanulssággal szolgálhatnak, melyet nemcsak Vörösmarty bírálata nyomatékosít (vö. a „karakterek hűsége”), hanem 1837-es recenziójában Szontagh Pál is hangsúlyoz: a „characterfestést és a kolosvári divatélet rajzolatait [...] kivétel nélkül magasztalnom kell. [...] annyira az életből vannak kikapva, s oly híven ábrázolják testvérházánk fővárosa bensőbb társalkodása köreit saját színökben, sőt nyelvükön; az előforduló characterek oly meglepő életvalódisággal bírnak”.¹²

Fáy életművének fontos vonása, az ún. biedermeier „tónus” Az *elbujdosott* szövegvilágában ugyancsak plasztikusan jelenik meg, ez pedig – akár a társművészetek felől – szintúgy újraolvashatóságát erősíti, még ha a biedermeier fogalma először kissé enigmatikusan, bizonytalanul hat is. Bár a magyar művészettörténeti, irodalomtudományi diskurzusban kevésbé jellemző újradefiniálása, e sajátos stílustörténeti kor számos kiaknázatlan tartománnyal rendelkezik¹³ – a regény biedermeier olvasata így akár e korirányzat újragondolásához is lehetőséget nyújthat.

A szöveg értelmezésének első pontja társadalmi intenciójának elemzése: valóban társadalmi regényként ragadható-e meg Az *elbujdosott*, amint ezt a korabeli reflexiók sugallták, és melyet Ferenczi Zoltán akkurátus tanulmánya deklarált?¹⁴ Az *elbujdosott* a korszak más hasonló tendenciájú prózáival egyetemben természetesen bajosan definiálható XIX. századi – hagyományosan realistának nevezett – törekvések ilyen irányú szövegtípusának. Bár Fáy András *Bélteki-házát* mind a korai, mind a későbbi kritika az első magyar társadalmi regényként aposztrofálja, e megjelölés azonban leginkább kontraproduktívan alkalmazható, hisz Balzac, Stendhal, Flaubert, Thackeray stb. műveivel összevetve inkább csak hiányosságai tárulhatnak fel, semmint jellemző vonásai. Amellett, hogy kezdeményező szerepe bizonyos tár-

gyéren is – ép erős; kikelnie kell, mert óvakodnak tőle.” PETRICHEVICH HORVÁTH EMIL: *A Petrichevich család naplói*. Budapest, 1941, Pécsi Egyetemi Könyvkiadó. 43.

¹² SZONTAGH PÁL: *Románok és novellák. Figyelmező*, 1837. április 11., 113. [Tornay álnévvel jelent meg a cikk.]

¹³ Ezt jelzi például nemzetközi rangja és recepciójának megélénkülése: az elmúlt évek nagy hatású biedermeier vándorkiállítása Amerikától Ausztriáig a stílusirányzat jelentős belső hangsúlyeltolódását és felértékelődését jelentette, modernitását egyszerűsége törekvése felől ragadták meg. Vö. *Biedermeier: the invention of simplicity*. Edited by LAURIE WINTERS – HANS OTTOMEYER – KLAUS ALBRECHT SCHRÖDER. Milwaukee, Wis. – Ostfildern, Germany, 2006, Milwaukee Art Museum – Hatje Cantz.

¹⁴ Az *elbujdosott* „volt az első valódi magyar társadalmi regény”. Lásd FERENCZI ZOLTÁN: *Egy elfeledett regényről*. Budapest, 1918, MTA /Értekezések a Nyelv- és Széptudományi Osztály Köréből, 23./ 4.

sadalmi folyamatok rajzolásában és reflexiójában nem kérdőjelezhető meg, e tendenciákat a már felvetett „biedermeier regény” kategóriája is bennfoglalja, miközben a szöveg értékeire jobban rámutathat.

Petrichevich művének korrajzjellege szintén máshonnan tűnik megközelíthetőnek, ennek egyik első lépcsőfoka lehet a szakirodalom által is emlegetett szalonregény műfajmegjelölés vizsgálata. E kissé homályos, szórványosan használt kifejezés az angol *silver fork genre* műfajára vezethető vissza, melynek létrehozója és reprezentánsa Bulwer *Pelham* című műve (1828), mely számos intertextusban, mi több, fordításban is megtalálható *Az elbujdosott* szövegvilágában.¹⁵ A magyar reformkor idején Bulwer az ún. „angol iskola” jelentős képviselőjének tekintették, ízlésalakító kritikai munkásságában Bajza is mintául állította, szerepelteti például tanító célzatú fordításkötetében, amelyben „művészi tökélyű” prózai darabokat jelentetett meg a hazai fordításokban divatozó érzelgős, erkölcstelen „siránkozások” ellenében.¹⁶ Bulwer minőségi inspirációja a magyar irodalomra Keményre gyakorolt befolyása felől is megemlíthető, például a *Férj és nőben* a „sokáig divatos szalonregény, társadalmi erkölcsrész mint műfaji keret és ideál” szolgált mintául.¹⁷

Az elbujdosott tekinthető tehát az (egyik) első magyar szalonregénynek, legalábbis hordoz szalonregényvonásokat, amennyiben Bulwerhez hasonlóan a korszak előkelő világának köznapjaiba enged betekintést, el-elidőz a hölgyek és szalonfik toalettjén,

¹⁵ Ez az 1820-as, 30-as években divatos angol műfaj az arisztokrácia és a politikai elit világába kalauzolta (a főként oda vágyakozó középosztály) olvasóit, humoros, intim portrét rajzolva a previktóriánus kor dandizmusáról és felső osztályáról. Thackeray a *Hiúság vásárán* – többek között – e műfaj kliséit és a középosztály törtetését figurázza ki. Bulwer irodalmi karrierje egyébként épp a *Pelham or the Adventures of a Gentleman* művével kezdődött (1828), de történelmi, romantikus, okkultista, „new gate” típusú és sci-fi regényeket is írt, ez utóbbi egyik alapítójának őt tekintik. Nemzetközi népszerűségét jelzi, hogy Wagner egyik korai operájának alakját, Rienzit Bulwer regényéből kölcsönözte. Vö. LESLIE MITCHELL: *Bulwer Lytton. The Rise and Fall of a Victorian Man of Letters*. London, 2003, Cambridge University Press.

¹⁶ „A kiadó olvasói figyelmét oly írókra óhajtotta itt fordítani, mint Irving és Bulwer, Goethe és Scott Walter [sic!], kik az elbeszélési nemből kétségen kívül a világ legbecesebbjei közé tartoznak.” BAJZA JÓZSEF: *Külföldi válogatott elbeszélések zsebkönyve*. Buda, 1836, Egyetemi Nyomda. o. n.

¹⁷ Miután az egykorú arisztokratikus nemesség belvilága, szerelmi viszonyainak ábrázolása, az „előkelő kastélyok, lovagvárak, udvarházak” szolgáltatják a szöveg keretét, és „a regény uralkodó életszintje” a mondén világ, egyfajta szalonkörkép rajzolása valóban kiindulópontja lehetett Keménynek, minthogy közönségét is eszerint képzelte el: előkelőknek és nőknek kívánta a regényt írni. BARTA JÁNOS: *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*. Budapest, 1985, Akadémiai Kiadó. 52, 53. Mindettől természetesen az 1850-es évek dezillúziós kontextusában szükségszerűen elrugaszkodik, a társasági miliőt formaproblémává emeli: a magyar nemesség és a polgárosodás konfliktusos találkozását ábrázolja a romantikus allűrök biedermeier környezetbe léptetésével. SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Kemény Zsigmond*. Pozsony, 2007, Kalligram Kiadó. 122–141.

némi frivolitást is megengedve felvillantja e kivételezett társadalmi osztály szerelmi ügyeit. (A regény összetett elbeszéléstechnikája számos narratori kitérőt tartalmaz, köztük műfaji elmélkedést is, amelyben Bulwer vonatkozó művei „fesh”, illetve „társasági román” névvel szerepelnek.) Az *elbujdosott* számára azonban e regénytípusban nem az előkelőség ábrázolása tűnik kizárólagos viszonyítási pontnak, hanem az eredetiség, elmésség, „élénk föstés”, anyanyelvének „krózsusi gazdagsága”, az „oktató beszélgetések” és a „század gyöngeségeinek” előterjesztése.¹⁸ Így máris láthatóvá válhat, hogy a szalonregény jellemzői magyar nyelvre ültetve, a reformkor nemzeti elkötelezettségű paradigmájában mozgósítva szükségképpen módosulnak, és a korabeli „használni akarás” felé mozdulnak el. A század közepére emancipálódó magyar regényművészet sokarcú textúrájának, árnyaltabb kifejezőmódjának, összetettebb narrációs technikájának pedig záloga volt a legkülönbözőbb variánsok megjelenése magyar nyelven, Bulwer „honosítása” és az egykorú előkelő társaság társadalmi igényű ábrázolása tehát kezdeményező erejű lépcsőfoka a magyar regény történetének. Az *elbujdosott* túlnő tehát a szalonregény szórakoztató igényű műfaján, a műfaj motiváló erejére pedig nemcsak a már érintett *Férj és nő*, hanem például a *Ködképek a kedély láthatárán* vagy Eötvös József *A nők című műve* is rámutathat.¹⁹ A hazai témához és magyar nyelvhez szervesült új műfajt pedig leginkább a biedermeier regény kifejezés írhatja le, melynek korfestő intenciója, lélekrajzíságot ábrázoló vonásai festészeti példáiból közismert, de prózai megvalósulásaira is kiterjeszthető: „a középosztály kultúrájának részeként elő is készíti a realizmust.”²⁰

Az *elbujdosott* tematikus és textuális vizsgálatá előtt szükségesnek tűnik vázlatosan megismerni a cselekménnyel.²¹ A történet hosszas ismertetésére Ferenczi Zoltán vállalkozott, itt csupán az elemzéshez elengedhetetlen kivonatra szorítkozom.

A regény Erdély fővárosában, Kolozsváron játszódik, ahová hosszas bujdosásaiból tér vissza Woodland, az angol kapitányként bemutatkozó címszereplő. A történet az 1820-as években, újévkor kezdődik, amikor a városban fellelhető mind „mi szépet és előkelőt kis hazánk háromnegyede adhat” (1/64), télire a társaság ugyanis jószágairól visszahúzódik a városfalak közé. A szalonélet fő mozgatórugója természetesen a szerelem, ennek középpontjában pedig a csinos Várkövy Béla áll, aki

¹⁸ PETRICHEVICH HORVÁTH LÁZÁR: *Az elbujdosott vagy egy tél a fővárosban*. Kolozsvár, 1836, 1/38–39, 107. A továbbiakban a főszöveg zárójeleiben e kiadásra vonatkozó oldalszámok szerepelnek.

¹⁹ Eötvös *A nők* című műve a szalonregény és a didaktikus népiesség jegyeit működteti egyszerre, míg a *Ködképek a kedély láthatárán* a társadalombölcselet mellett szalonregényvonásokat is hordoz. Uo., 166, 167, 168.

²⁰ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Romantika, biedermeier, realizmus*. In *Nemzeti romantika és európai identitás. Tanulmányok a romantikáról*. Budapest, 1999, Petőfi Irodalmi Múzeum. 23.

²¹ Hiszen a szöveg egy kiadásban létezik csak, bár az megtalálható a világhálón: https://books.google.hu/books?id=AjI-AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=hu&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (Utolsó letöltés ideje: 2016. március 25.)

nemrég ért haza külföldi utazásaiból, azóta pedig a város csapodár, de művelt szépasszonyával, a házas, de gyermektelen Zenyérynével tart fenn viszonyt. Nemso-kára azonban bonyolódnak a szálak: ugyancsak a városba költözött Szerényi Róza, a vagyontalan, árva lány, aki a pesti lánynevelő intézetben örök barátságot kötött Béla kuzinjával, Klárával. Emiatt történhetett, hogy korábban „a szünnapokat mindig Várkövyék jószágában töltötte” (II/330), az iskola befejeztével pedig Erdélybe telepedett – Béla nagybátyja, Várkövy Pál ugyanis „Klárája sűrű kéréseire az árva leánykának Erdélybe hozatalára határozta” (I/246) magát. Béla és Róza korábban e családi kapocs folytán tölthettek együtt feledhetetlen vakációkat, ahol zsenge szerelem alakult ki köztük,²² ám Bélát szülei három évre külföldre küldik, így látszólag megfeledeznek arról, hogy egykor „már örök hívséget esküdött” (II/277). Történünk idején Róza azonban az egyik színházi estet követő szalonban oly elbájolóan énekel a viszonzatlan szerelemről, hogy Bélában rögtön újjáélednek „az elaludtnak vélt szerelem lángjai” (I/238), és szakít Zenyérynével. A szerelmesek elé azonban számos akadály tornyosul. Egyfelől a megcsalt Zenyéryné bosszút forral, összefogva a társaság megátalkodott tagjával, Szenveyvel, akinek ráadásul hiúságát Róza többször megsértette, ugyanis a tehetős Szenvey házassági ajánlatait szegény leányként is volt mersze visszautasítani. Az ármánykodásokat tetézi, hogy ha Béla szembeszegül anyja akarataival, és elveszi Rózát, nemcsak elesik a vagyontól, de egyetlen fiú leszár-mazottként a családi örökség széthullik, s a „felgyújtott kincshalom idegen kezekre jutand” (II/100). A szerelmi sokszögnek tagja Woodland is (aki ezen a télen a társaság kuriózuma, a mindenki által körülrajongott angol kapitány), mivel ő is szerelmes lesz Rózába, aki már-már viszonozná érzelmeit, de végül kölcsönösség nem bontakozhat ki, miután Róza értesül Béla újra fellángoló szenvedélyéről.

Számos intrika, kaland, cselszövés és mellékszál után a szerelmesek egybekelhetnek, a regény vége pedig két csattanót is tartogat: egyfelől kiderül, hogy Szerényi Róza a gyermekkorában Magyarországra csempészett Zenyéryné féltestvére, vagyis vagyonos leánygyermek. Másfelől lehull a lepel Woodlandról is: ő valójában Várkövy Lőrinc, a család elutasítása folytán fiatal korában elbujdosott gyermek, aki apja végrendelete miatt tért vissza Erdélybe, de látva, hogy szeretett öccse, Béla révbe ért, valamint hogy reménytelen szerelme folytán „a sorsnak ezúttal is áldozata”, még az esküvő előtt újból elbujdosik. Ilyetén a próbatételes kalandregények tipikus fordulatait idéző történetvezetés módosul, a befejezés rezignált tónust kap. A regény érde-
mei különben sem az olykor csetlő-botló fabulában, hanem az elbeszélés miként-jében, a szűzség, narratív megoldásokban, valamint az epizódokban és deskriptív elemekben rejlenek.

²² A regény elején Béla igazi biedermeier merengéssel gondol vissza ezekre az időkre: „mint fényletek angyali sötét szemeid, midőn karcsú Bélád déleesti tanulása után társaságodba repült! mint lepelt el rózsá szemérem bíbora, midőn ajkam az első csókot lopá”. *Az elbujdosott*. I/10.

A szöveg olvasása során először a biedermeier tematikus mozzanatai válnak láthatóvá, csatlakozva a biedermeier próza reprezentatív művéhez, Stifter *Nyárutójához*, melynek leírásai olyannyira megelevenítik a kor enteriőrjeit, hogy művészeti szakmonográfiák hivatkoznak rá.²³ Az *elbujdosott* történetében meghúzódó, előlépő terek hasonló funkciót láthatnak el, a miliórajzok átszövik a szövegtestet, így téve a regényt művészeti forrásanyagként is értelmezhetővé. A számos lehetséges példa közül a regény „kecses” világába a könnyűvérű Zenyéry báróné lakosztályának bemutatása vezethet, melynek hosszabb idézésével érzékeltetni lehet az elbeszélés összművészeti igényét.

Egy „sötétkék ottománon feküdt félig ledőlve Zenyéry báróné. Két szembe álló mahagóni tükrös polcozaton voltak néhány sor igen szép kötésű könyvek, melyek között Racine, Boileau, Scott, Byron, Cooper, Spindler, Mme Staël, Lady Morgan és Schopenhauer aranyos címeikkel messze kitétek. Az ottomán előtti tágas asztalnak egyik szögletét a jelenkor leghíresebb ágoly és francia metszőinek, úgy mint Dean, Jeavons, Goodall, Armston, Jazet s.a.t. mester kezeiből kijött képek foglalták el [...], míg a másikon minden, mit csak bécsi szellem azon ágában az esztétikának kigondolni tudott [...], nagy halomban ott feküdt. Néhány külföldi újság, levél, mint a Journal meg a Petit Courier des Dames, a Voleur, a Repertory of English Fashion s a bécsi divatlapok tarka csapatai fojtották el az egyetlen egy hazai Híradót, mely divatba jönni kezdett patriotizmus fitogtatása kedvéért volt inkább ottan, mintsem olvasás végett. [...] A nevelésről Emile cím alatti munkája Rousseau-nak [...] volt kinyitva előtte, s Morgan kisasszony Book of the Boudoir-ja, mellette Barthelemy politikai költeményei, Lamartine versei, Chateaubriand Atalája, Richelieu élete s a Rovigói herceg memoárjának harmadik része volt kellemes rendtelenségben elszórva asztalán. [...] Egy a terem közepe tájáig kinyúló ezüst zengésű instrumentuma mellett a jeles Graffnak pár nyolcágú, igen tömött girandole-ak [többágú gyertyatartók] szórták bájfényüket az előtett [sic!] kottatartóra, melyen Henri Hercznek [...] legújabb rondója állott nyitva. A zongora előtt egy selyem tabouret [kis kerek székecske], s végénél egy csinos polcozat, melyen Beethoven [...] s több mesterek szeretett művei, nemkülönben Rossini, Weber [...] nevezetes daljátékai a legcsinosabb kiadásokban tündököltek. Továbbá egy igen kényelmes ülésű dormeuse [pamlag, a narrátor fordításában álomszék], néhány édeni szaggal illatozó jeles növények – mik között az éppen akkor nyílni kezdő, s mennyei illatával minden érzékeket kényeztető Cactus grandiflora magasan kitündökle – végezetre néhány falékítő Titiani [sic!] füstések, s meg egy pár nevezetes nagyságú oroszoni tükrök voltak a csillogó jelei annak, hogy e szoba a báróné legkedvesebb szobája. [...] Zimmermanni oktatások előtt [a korszakban népszerű neveléstan szerzője] Róza Herznek egy rondója, Klára pedig az angol metszések mellől költenek fel, míg az utánuk nemsoká megérkezett Woodland Róza háta mögött állott, s kottáját fordítá” (I/104–107).

²³ Vö. VADAS JÓZSEF: *Biedermeier. A polgári otthon és lakáskultúra*. Budapest, 2001, Geopen Kiadó.

A leírásban a *biedermeier*, egy irodalmiasított irányzat, a „könyvek kora” tárulhat fel, ahol az élettereket átszötte az *artisztikum*, ahol az otthonába húzódó *filiszter* vagy (kis)nemes (főként kis formátumú) műalkotásokon keresztül definiálta magát. Egy összművészeti privát térben (ahol nemcsak zene, irodalom, festészet, de botanika vagy iparművészet is alkotóerő), kereveten társalgó bárónő így érzékeltetheti a társasági alakzatok és kulturális gyakorlatok megragadhatatlan áttűnését egy komplex ihletformába, ahol hagyományosan a művész és polgár összeolvadása érhető tetten. Itt pedig azonnal láthatóvá válik a *biedermeier* „jóraláló polgárának” hazai megnyilvánulása is: a Kárpát-medencében mindez főként nemesi körben zajlott, és gyakran összefonódott a „nemzetiesüléssel”, amint az elbeszélő meg is rója a bárónőt külföldieskedő allűrjei és divatból úzótt patriotizmusa miatt. A történet tehát a *biedermeier* tárgyi és viselkedéskultúrájában zajlik, a hétköznapiság és önstilizáció sajátos kettős játékában. A regényben feltárulnak a *biedermeier* életér jellemzőes attribútumai, a varróasztal, zeneszerszám, otthoni portréfestegetés, házi muzsikálás, klavírozás, gitározás, kották, a házi eb, az észrevétlen pillanatokban sügött bókók, kézcsókok, hósín ujjacskák, forró könnyek, érzelmes férfiak, a rejtett frivolitás, teázások, süteményezések, felolvasások, versírások, születésnap i összejövetelek – vagyis a nagyvilág zajához, a politikai élethez legfeljebb csak a múltban vagy távolról kapcsolódó mikrovilág. Az életet műalkotásként megélő korabeli társasági események a csevegéseken keresztül is jól megragadhatóvá válnak: „Rochefoucauld herceg [...] maximáit Lamartine s Victor Hugo édesen hangzó rímei váltották föl. Pletyka, literatúra, politika és divat minden rendszer nélkül tolták ki egymást a nyeregbl.” Szó esik „szeretett Széchenyink írásairól, a migueli, észak-amerikai ország-lási maximákról, Napóleon [...] halhatatlanságáról” (I/153).

A fő történet-szálat a miliórajzok mellett számos életkép tarkítja: hasonlóan ahhoz, ahogy a festészetben teret nyer a mindennapokat tárgyzó zsánerkép, a szöveg a szabólegény, a komornyik, a cselédek alakjai, a cigány asszony öltözeke és szóhasználata, a főtéri csapszék életszerű leírásai által válik elevenné. Ennek plasztikus példája az ún. pipatórium, vagyis pipázó Clubbók bemutatása, ahol a füstölés közben zajló elmés vagy hasznos társalgások, a különböző karakterek ábrázolása kivételes közelségbe hozhatják még ma is a regényidőt. A zsánerjelenetek sajátos társadalmi töltettel is kiegészülnek, amennyiben például Napóleonról és a restauráció ügyéről szól a diskurálás: „a politikai viták nagy hévvel folytanak, s az egész pipázó társaság – azokat kivéve, kik [...] ásítgatás és unalom közepette déli álmod szenderegének – több vagy kevésb részt vettek azokban” (I/96), és az „ellenkező ideák súrlódása által némely hasznos igazság”, így egy Casino alapítására határozzák el magukat.

A *biedermeier* életképszerű vonása nyomán a Kárpát-medencében jellemzőbb közéleti felelősségvállalás is kirajzolódik, a szöveg társadalmi igényű megnyilvánulásainak pedig hazai szempontból műfaj-történeti jelentősége is van, miután e jellemzők a XIX. században csak szórványosan jelennek meg, és majd csak a század-

fordulóra válnak folytonossá.²⁴ Az *elbujdosott* társadalmi felelősségvállalása fontos referenciapontja a történetnek, egy pillanatra sem engedve az olvasó figyelmét elterelni a közösségi intencióról. A már említett felsőbb osztályokat „magyarosító” törekvései, valamint a széchenyiánus gondolatok érvényesítése mellett mindvégig jellemzi a társadalomkritika. A narrátor az érdekegyesítést a nemesség felől tartja elgondolhatóknak, vagyis lojalitása megkérdőjelezhetetlen, a regény dorgáló hangneme azonban ellentmond a recepció sokáig hagyományozódó megállapításának, mely Petrichevich Horváth Lázárt főrangúak iránti „alázatoskodó udvariassága” vagy „kevés szabadelvűsége” alapján ítéli meg.²⁵ Bulwer regényeiből ugyanis nemcsak a mondén atmoszférát transzponálta, hanem a „század gyöngeségeinek” festését, mely a „legélesebb acéllal érinti a politikai test vadhúsait” (I/36).

A regény fő tereinek, a társasági élet eseményeinek tehát nemcsak színét, de fonákját is leleplezi. Hiszen a pompás bálokon idegen nyelveken folyik a társalgás, az „idegenektől felszedett szokásaink nagy tengerében egy száraz foltocska a függetlenség és sajátság lábának” alig marad. Az úri kisasszonyok magyarul nem olvasnak, a divat elhitette „Árpád s Nagy Lajos leányainak nagy részével, hogy a magyar írók mind ostobák, s hogy a magyar toll nem létez”. S mikor a mazurkát „bús magyar nóta követte, [...] mely [...] a köveket is táncra indíthatná – ha azok magyarok volnának – mégis, nemzeti sajátságunk rovására legyen megvallva, minden sarkantyús csizma mozogni egyszerre megszűnt” (I/22, 25, 35). E milióban róhatja meg azt az „ultra-arisztokratát” is, aki a „*polgári kapitányként*” bemutatkozó Woodlandtól három lépés távolságot tart (I/64). A narrátor lélektani ábrázolásai, negatív karakterek jellemének kommentálása során, e korkritika mentén hívhatja fel a figyelmet például az erdélyi oktatás kritikus állapotára, az „a la Transilvanienne” nevelésre, mely nem egyéb, mint „mérges dajka, kényeztető szülők, haszontalan cselédpajtások, [...] minden esztendőben változó, úgynevezett instruktorok, alapnélküli iskolák” (II/71); vagy épp a maradiak káros működésére, kik „mindenkit általánosan gúnyolnak és kacagányos Árpád elkorcsosodott ivadékanak tartanak, ki p. o. józan gazdasági javításokról, [...] célszerűbb lovak tenyésztéséről, borok nemesítéséről, készítéséről s.a.t.” eszmélkednek (I/189–197).

A korfestő igény következménye, hogy maga Kolozsvár is szereplővé léphet elő, amit már a címben kitüntetett „főváros” is jelöl. A felvilágosult narrátor a történetet természetesen csakis urbánus közegbe helyezhette, ahol a szalonkultúra, a társalkodás, a „csinosodás nyelve”²⁶ mint a városiasság pozitív alakzata jelenik meg, egyúttal azonban a provincializmus hátulütői is megfogalmazódnak: Erdély központja így

²⁴ IMRE LÁSZLÓ: *Műfajok létformája...* 168–169.

²⁵ SZINNYEI FERENC: *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*. Budapest, 1925, MTA Kiadása. 130.

²⁶ TAKÁTS JÓZSEF: *Modern magyar politikai eszmetörténet*. Budapest, 2007, Osiris Kiadó. 19–21.

lehet porfészek, „nagy méheskertnél alig nagyobb kis városka”. A szöveg összetettségéhez hozzájárul, hogy sorai közt a társadalom peremén élők, a hatalmi diskurzusból kiszorítottak is megjelennek: éjszaka az „ócska Lábos-háznak siket boltozatai [...] csendjét csak egy-két, a fagyos kövekre lerogyott hajléktalan nyomorultnak hortyogásai zavarták”, ahogyan hosszasan értesülhetünk a főtéren berendezkedett, kétes hírű csapszékről is (II/46, 50). Az egykorú állapotokat feszegető regény persze lehetőséget nyújt üdvös folyamatok bemutatására is, például a magyar színház és színjátszás véleményezésére. Egyik este például Rossini *L'italiana in Algeri* (1813) kétfelvonásos operáját játsszák, mely alkalmat ad az elbeszélőnek Déryné Széppataki Róza játékaról beszámolni, a világpolgár Woodland által megsokszorozva a dicséretet: „sok nagyobb város színpadán láttam e daljátékot sokkal-sokkal gyengébben előadatni.” Az elismerés persze ismét a magyar nyelv ügyére futhat ki: „sohasem gyanítam, hogy a magyar nyelv ily szépen zengő, oly melódias legyen. [...] nyelvünk [...] nagyon is alkalmas az énekre, én legalább az olasz után szinte miénket tartom legmelódiasabbnak” (I/216, 217).

E társadalmi meg/kiszólalások automatikus velejárói a szövegben fel-felbukkanó hasznos, nevelő célzatú megnyilvánulások. Amellett, hogy az elbeszélés Dessewffy József *Taglatatának*, Wesselényi zsibói ménésének vagy *A lovakról* megidézésével áttételes üzenetet közvetít, az elbeszélő közvetlenül is deklarálja: a dolgokat „amúgy Széchenyiesen kellene felfogni” (I/194), például amint megdorgálja a törzsökös házakat: „becsületes úton-módon pénzt szerezni senkinek és sehol nem szégyen”. A direkt tanítások ugyan nem lepik el a szövegfolyamot, de időről időre előbukkan egy-egy didaktikus megjegyzés, például: „miért kellene annak, mi szép, külföldinek lenni? [...] A jót külföldről közinkbe hozni igen helyes, igen szép, de a jót és szépet, mi honunk keblén terem, külhoni skála szerint mérni, s azt hinni, hogy semmi sem lehet szép, semmi se lehet jó, mi külföld bélyegét nem viseli [...], az valóban több mint elkorcsosodás, több mint elnemzetlenedés” (I/189).

Az *elbujdosott* elején található mottó a szöveg egészére kiterjesztve is felkínálja, egyfajta origóként működtetve a társadalmi felelősségvállalást mint viszonyítási pontot: „Engedjétek hinne, hogy közre bocsátott / Festésimben mindenki hív valót látott.” A George Crabbe-idézet Petrichevich tereiben pedig a biedermeier „otthonossághoz” kapcsolódva, megszeliélülve, a biedermeier képzőművészetben közismert attribútumához csatlakozik: magától értetődő témává vált mindaz, amit a művész maga körül látott, vagyis ábrázolásra kerülhet a szerző saját közvetlen környezete, társadalmi problémái.

A tartalmi jelentések megidézése után e *mottó* a regény szoros olvasása felé terelheti az elemzést, ahol a feltáruló narratív működésmódok közül először a vendég-szövegek említésére kerül sor. Az intertextualitás felértékelődése annak belátása, hogy a szöveg a nyelv által szükségszerűen szöveguniverzumba lép, ez pedig automatikusan irányítja létrejöttét, de befogadását is. A szövegköziség „textuális transzcendenciája” tehát a mű megalkotottságára, poétikus működésmódjaira mutat rá,

ez pedig reflektált nyelviséget, a szövegek absztrakt transzformációit, az alkotás végtelenségét, befejezetlenségét nyomatékositja.

Az *elbujdosott* mottórendszere, a felhasznált fordításrészletek, a szereplők által idézett versek, dalok, a narrátor által invokált szerzők, művek – a regény páratlanul gazdag párbeszédet folytat mind a világirodalmi, mind a hazai irodalmi hagyománnyal. A vendégsszövegek segítségül hívása ezúttal is a kifejezés bizonytalanságát, a tapogatózó formát, a lehetséges kifejezésmódok heterogenitását jelzi – ahol nyilvánvalóan nem a modernség utáni relativizmusról, hanem egy kialakulóban lévő műfaj formálódásának szövegben leképeződő mozzanatáról van szó. Az *elbujdosott* intertextusai tehát a szöveg tájékozódásai a különböző hasznosítható műfajok, formák, technikák irányába, valamint a magyar irodalomban létrejövő regényműfaj legitimálása a hazai formahagyományban. A mottókban gyakran visszatér például Kisfaludy Sándor *Gyula szerelme* című regéje,²⁷ az ilyen típusú verses elbeszélések pedig fontos előzményei, támaszai a magyar epikának. Nem véletlen továbbá, hogy gyakran hivatkozott szerző Vörösmarty is, akinek *Csongor és Tündéje* mellett több ízben választ idézetet a *Zalán futásából*, ezáltal kapcsolódva a regény műfaj epicsi előzményeihez. A mottóhálónak rendszeresen felbukkanó szerzője Shakespeare (több mint fél tucat művét idézi így meg), akinek hatása „nem korlátozódik a dráma területére [...] a műfaji differenciálódás tekintetében”,²⁸ komplex karakterei hozzájárulnak ugyanis a jellemábrázolás kidolgozottságához.²⁹

Az *elbujdosott* az ókortól saját jelenkoráig rendkívül tágas szöveghagyományba lép, ez a változatosság nemcsak a narrátor műveltségét, tájékozottságát bizonyítja, hanem érzékeltetheti a regény műfaj rugalmas természetét, legkülönbébb forrásait, valamint hogy az elbeszélő sokféle formát és technikát alkalmaz a műforma kimunkálása érdekében. Seneca, Vergilius, Ovidius, Horatius, Cervantes, Rousseau, Madame de Staël, Goethe, Schiller, Hugo, Scott, Jean Paul és természetesen Bulwer mellett Virág Benedek, Bessenyei György, Gvadányi, Kazinczy, Csokonai, Kölcsey, Fáy András munkái, hol utalásszerűen, hol expliciten, hol egy cím erejéig, hol hossz- szas fordításban építik a mozaikszerűen egyetlen képpé formálódó regényformát.

²⁷ A szövegek belső vándorlásának természetére pedig jól rámutathat, hogy Kemény Zsigmond az 1850-es években ugyanazt a versszakot idézi Széchenyi István tanulmányában, mint Petrichevich az első könyv elején: a regény reformkori törekvései így kerülnek tágabb konsztaellációba.

²⁸ IMRE LÁSZLÓ: *Műfajok létformája...* 162.

²⁹ Amint ezt a hitvány Szenvey kapcsán par excellence kifejezi a narrátor: „Legrövidebb leszek tán Szenvey karaktere főtésében, ha azon Cassiust Antonius előtt rajzoló néhány rendeket alkalmaztatom képemre, miket amaz elérhetetlen karakterfestő Julius Caesarával mondat.” Az *elbujdosott*. I/204.

A regény talán legizgalmasabb szövegközisége a hipertextusként is értelmezhető Byron-művek megidézése. Kétségtelen filológiai tény,³⁰ hogy Petrichevich Horváth Lázár írta az első magyar nyelvű, műértelmezéseket is tartalmazó Byron-biográfiát (1. kötet), illetve ő adott ki először kötetben Byron-fordításokat (2–3. kötet), így nem csoda, hogy *Az elbujdosottban* is feltűnik egy-egy rövidebb fordítás az angol költőtől, például a *Manfred*ből, *Childe Harold*ból és – ami hipertextuális kapcsolatot is felvethet – a *Don Juan*ból. Ez utóbbi műből egyébként Woodland naplójában szerepelnek rövid kivonatok, miután a történet szerint az angol költő a kapitány személyes barátja (II/324). Hogy az elbeszélőt – a korabeli Byron-recepció domináns szólamával szemben³¹ – mégsem az empirikus szerző karaktere, normaszegő viselkedése, excentrikus tettei, hanem formabontó költészete érdekli elsősorban, azt (a maga korához mérve meglehetősen modern szempontokat érvényesítő Byron-monográfiája és -fordításai mellett) az a regénybeli szalonvita láttatja élesen, amelyben Woodland védelmére kel a „szép brittnék”. Felvetődik ugyanis, hogy Byron élete nem épp példamutató, mire Woodland így felel: „méltóságod [...] Byronnak karakteréről, nem pedig munkáiról szól”, s épp ezért nem is tartja relevánsnak, hogy „költői szellemének fő vonását” milyen életrajzi forrásból merítette (I/159–160). Amellett, hogy Woodland igyekszik árnyalni Byron jellemét, végső érvként egy művet olvas fel, a Várkövy által magyarra fordított *Stanzas to Augustot*, mely természetesen elementáris hatással van az egybegyűltekre, és Byron *szövegei* javára dönti el a vitát.

A regényben Byron verses regényének megidézése izgalmas tartományokat mozgósíthat, hiszen a *Don Juan* műfajának formaproblémája a maga korában az egyik legkorszerűbb és máig extenzív hatású művészi forma. A verses regény narrációs technikája ugyanis olyan modern elbeszélésmódokat teljesít ki, mint a szöveg meta-nyelvi felelősségvállalása, az olvasó nyílt bevonása a szövegalkotásba, az alsóbb nyelvi regiszterek irodalmivá emelése, az intertextualitás szövegkonstruáló erővé

³⁰ Vö. *Byron Magyarországon*. Szerk. PUKÁNSZKYNÉ FÁBIÁN JUDIT, JULOW VIKTOR. Debrecen, 1976, Kossuth Lajos Tudományegyetem könyvtára; PETRICHEVICH HORVÁTH LÁZÁR: *Byron lord élete s munkái*. In *Petrichevich Horváth Lázár munkái*. Pest, 1842, Landerer és Heckenast.

³¹ „Many anecdotes about Byron's private life appeared in the 1830s [...]. Byron's personality and actions played at least as large, perhaps even larger part in forming the nineteenth-century Hungarian intellectual élite's way of thinking than did his poetry.” Petrichevich Byron életművét viszont ma is korszerű műfaji és poétikai szempontokból közelíti meg, ennek kritikátörténeti jelentőségét tovább árnyalja, hogy éppen a 40-es évektől jelent meg Byron-követőinek bírálata, ahol a költőnek tulajdonított pesszimizmus, melankólia, morális romlás a magyar irodalom társadalmi felelősségvállalása és a nemzeti kibontakozás megrontójaként manifestálódott (Petőfi *Felhők* ciklusát – mai irodalomértésünk egyik kitüntetett szövegét – is épp byronias hangulata miatt marasztalták el). RÁKAI ORSOLYA: „This century Found Its Voice in Him”: Some Aspects of the „Byron Phenomenon” in Nineteenth-Century Hungarian Literary Criticism. In *The Reception of Byron in Europe. Volume II*. Edited by Richard A. Cardwell. London, 2004, Thoemmes Continuum. 317, 326.

lényegítése, a narrátor főszereplővé avatása stb.³² E ponton pedig továbbléphet az elemzés *Az elbujdosott* poétikus megoldásai felé, ugyanis az intertextualitáson túl a regény alapvető szövegszervező ereje a reflektált nyelv és a narrátor jelenléte. Természetesen a *Don Juan* csak feltételezhető, és – ha egyáltalán – csak egyik hipertextusa az ehhez köthető elbeszélői eljárásoknak, *Az elbujdosott* összetett textuális megoldásai azonban ennek előzménye nélkül is könnyen láthatóak. Miután a változó irodalomértési kontextus erőteljesen visszahat régebbi szövegek (újra)értelmezésére, Vörösmarty Mihály véleménye *Az elbujdosott* pongyolaságáról, kicsapongó bőbeszédűségéről ennek fényében revideálható. Az újabb próza hagyományából levont tanulságok ugyanis új hangsúlyokat hozhatnak létre, melyek egy irodalmi mű mindig fennálló redukálhatatlan értelmezhetőségi nyitottsága, mindenkori eldönthetetlensége, örök talányossága miatt korábbi művekre is alkalmazhatók. Természetesen nem arról van szó, hogy egy szöveg gyengeségei egyszerre esztétikumként tűnhetnek fel, *Az elbujdosott* – a korszakban egyébként nem kirívó, inkább csak ma érzékelt „nehézkessége” mellett – azonban textuális szempontokból is megszólaltatható.³³

Az elbujdosott narrátorának nyelvi jelenléte ráadásul nem epizódyszerű, hanem folytonos konstruáló erő, az 1840-es évek szövegvilágában kimutatott textualitást így nemcsak időben, de talán intenzitásában is megelőzi. Míg a regény intertextualitása inkább a műfaj kiforrottságának egyik konstruktív áthidalása, addig a nyelvileg reflektált elbeszéléstechnika tudatosabbnak mutatkozik. Mintái közt Bulwer vagy Jean Paul laza modora és Byron szkepticizmusa mellett Csokonai *Dorottya*ja is fellelhető, elbeszélői eljárásában tehát a magyar irodalom ilyen irányú, korábbi kísérletei is vizsgálhatók, miközben *Az elbujdosott* nívója e narrációs technika a szöveg egészére vonatkozó alkalmazása.

Az elbujdosott narrátora koncepciózusán kívülről láttatja, műalkotásként kezeli elbeszélését, mely a beleélő olvasás, a nyelvileg maradéktalanul leképezhető igazság ellenében hat. Már az első fejezetet teletűzdeli efféle kommentárokkal: „így kezdődött a mi hősrünkél – mert alighanem az válik belőle – azon nevezetes nap” (I/5). A csevegő modor a befogadóval ugyanígy megakasztja a cselekmény folyását: „Engedd meg, kedves olvasónk, hogy [...] az emberi szív keskeny, sötét kamrájába egy-két pillanatot vessünk – s ha megunod tán hősrünk titkos gondolatait követni,

³² IMRE LÁSZLÓ: *A magyar verses regény*. Budapest, 1990, Akadémiai Kiadó. A műfaj posztmodern vonásaira Dávidházi Péter hívta fel először a figyelmet: DÁVIDHÁZI PÉTER: Imre László: *A magyar verses regény*. *ItK.*, 1992/1, 118.

³³ A reformkori régi regénytípusok effajta megközelíthetőségére pedig szórványosan már felhívta a figyelmet a recepció: az 1840-es évek szövegeiben kimutatta az (ön)ironikus nyelvi magatartást, a szövegek nonlinearitását, az elbeszélői reflexiók működtetését, az olvasói beleélés megakadályozását, a narratori dialógust a befogadóval, a személyes kitérések sokaságát stb., melyeket korábban „művészi fogyatéknak” tituláltak. IMRE LÁSZLÓ: *Műfajok létformája...* 177–196.

gondold meg, hogy embert esmérni nem a nagyvilág zajában tanulsz” (I/8). Az olvasót tehát explicit módon figyelembe veszi narrátora: „menjünk által ahhoz, kit láto-gatni felebaráti kötelesség, s kit eddig is egyedül hagyni szenvedéseivel szeretetlen-ség, s a szép olvasókhöz éppen nem illő kegyetlenség volt” (I/82), olykor pedig a történeténél is jobban érdekli: „itt újra belé kell, akaratunk ellenére is a szép báróné beszédének mézes fonalába vágnunk, drága olvasónk, el nem kerülhetvén hozzád egy kérdést intézni” (I/154). Mindemellett az általa használt irodalmi eljárásokra, a nyelv megbízhatatlanságára is reflektál: „hogya a románírók tisztahitű kifejezésével éljek” (I/80), „tehetetlen festeni kontár ecsetem” (I/208). A szöveg befejezését pedig gyakran bízta az olvasókra: „titeket szólítalak én föl, szép olvasóim, annak megma-gyarázására [...], hogy mit érzett, mit érezhetett e pillanatban Róza szerető szíve?” (I/237). Ezzel egyúttal jelzi is, hogy a befogadó figyelmes jelenlétén is múlik a szöveg konstruálása: „ha az olvasó visszaemlékezni méltóztatik” (II/110), miközben olvasója aktív alkotója művének: „talán jobb föstetlen hagyni e jelenést. [...] Legyen kinek-kinek szabad lelke leláncolt gondolatim tüköre” (II/304).

A regény mindvégig előtérbe helyezi saját fikcionalitását: „magam képzetem és értelmem keskeny köréből akarok művelő és szenvedő személyeket, és azoknak tetteit életre varázsolni” (I/62), és jelzi a műfaj által támasztott elvárásokat, a „fesh románok írásának” (I/107) korlátozó és mederben tartó előírásait. A történet meg-alkotottsága mellett reflektál csapongó elbeszéléstechnikájára is: „de tán igen is messze kitértem” (I/63) vagy épp „ugyan kérlek, édes olvasóm, bocsáss meg e kité-résemért” (I/155). A szöveg többszörös viszonyítottságát, többdimenziósságát hoz-zák létre az ilyen kiszólások: „kedves olvasóm – kinek türelmével máris visszaél-tünk – fárasztani nem fogunk, hanem átmenendünk mindjárt azon környűállásokra, melyek kalandorunk történeteivel szorosb kapcsolatban állnak” (II/55).

A regény szövegszerű beszédmódja, irodalmiságának hangsúlyozása verses regény-szerű textuális megoldásokra emlékeztet, mely Byron hatására engedhet követ-keztetni. Idetartozhatnak olyan megszólalások, mint például: „Oh történet! te vak fudáza történet” (I/68) vagy épp „föl a kárpittal! történetünk fonala a nemzeti játé-k-színbe vezetett” (I/173), „fogjuk fel újra történetünk vezérfonalát” (II/141). Vagy épp: „megint elővevém a költött lapokat” (II/11), „ugye megbocsátasz, derék olvasó? Íme, ígérjük és fogadjuk, [...] többé untatni nem, s ezután haladni fogunk” (II/12), „mielőtt a finist odaírnád könyvedhez” (II/234), stb. Az önnön előadására vonat-kozó kommentárok pedig sokszor versesregény-szerű ironiába futnak bele: „Mióta utószor volt szerencsénk [...] az előbbi cikkelyben ti. együtt ebédelni, sok víz folyt volna le a Szamoson, ha annak kedves ízű vizei leláncolva [ti. gáttal] ne legyenek” (I/175). Az ilyen hangütésű nyelvi reflexiók saját fennköltségének hamisságára hív-hatják fel a figyelmet, amennyiben többször maga is jelzi: „Kevést ígérő bevezetés – ugye kedves olvasónk – előbbi cikkelyünk nagyocská hangzó befejezéséhez képest?” (I/189). A befogadót pedig az írás folyamatának nehézségeibe, a nyelvvel való küz-delem rejtelseibe is beavatja: „miért van az, hogy sokszor mintha lekötve volna

az emberi ész, két becsületes sort írni nem tudunk, midőn másszor egy gondolat a másikat szüli”? (I/187).

Az *elbujdosott* összetettségéhez hozzájárul, hogy nem csupán a narrátor működ-
tet több elbeszélői dimenziót (ti. a cselekményen túl az alkotás, a műfaj vagy a befogadó dimenzióit), de maga a történet is több síkon zajlik, a lineáris cselekmény-
vezetést ugyanis időről időre megakasztják levelek, naplórészletek: „míg alkalom
adódna Korláti életrajzát folytatni, nem akarjuk addig is a postán már megérke-
zett leveleket [...] félretéve hevertetni” (II/90). A szövegsíkok közötti váltások pedig
reflektáltan zajlanak, mely textus és valóság megfeleltetése helyett a nyelvi vezér-
lésű alkotásra mutat rá, és egyben parodizálja a megszokott irodalmi eljárásokat:
„Mi azonban addig is, míg e négy rendbeli levelekre a kívánt válaszok megíratának
[...], lássuk, mi történt [...] a sötét kapuboltozat alatt elég embertelenül odahagyott
másik hősünkkel [...]. De erre külön cikkelyt szentelünk” (II/42). A történetben
zajló eseményeket a szereplők közti levelekben újraolvashatjuk, e többféle pers-
pektíva megalkotása pedig tudatos intenció: „célunk csak az volt, hogy egy-két futó
tekintettel többet vessünk az emberszív leghoniatibb rejtekeibe” (II/105 – kiemelés
tőlem, K.-A. E.). A levélbetétek továbbá alkalmas narratív eszközök a történet folyá-
sát izgalmas részekben kettévágni, a beleélő olvasást megakasztani.

Az *elbujdosott* tehát a korban nem egyedülálló, azonban hangsúlyosan, koncepció-
zus módon teremt újfajta viszonyt nyelvhez, elbeszéléshez, befogadóhoz, műfaj-
hoz. Nonlineáris narratívája, a minduntalan előlépő, fikciót hangsúlyozó elbeszélő
a jelenkori irodalomértési stratégiák felől könnyen megragadható textus, amellett,
hogy Az *elbujdosott* a regénytörténet kitüntetett pontjait (1832, 1836) is újrastruk-
turálhatja, és a biedermeier irodalom szövegkorpuszát gazdagítja. A regény meta-
nyelvi szintjének használhatóságát bizonyíthatja, hogy egyik allegóriája (melyben
szövegét egy útvesztőhöz hasonlítja), e tanulmány befejezéséhez is fogódzót nyúj-
that. Amint tehát egy labirintus tekervényei közt kíséri kertjének látogatóját a házi-
gazda, sokszor „csalósvényekbe” is vezetve, „éppen úgy kísér, oh nyájas olvasó, téged
az okos novellista beszédjének labirintusán keresztül”. S miután „a bolygó kertnek
leg és legelrejtettebb szögletébe is behatni engedett, [...] megelégedve azon furcsa
aggodalmakat, mikkel derék látogatóját eddiglé már elegendőleg megkínózta [...],
kivezeti őt” (II/186–287).

SZENTPÁLY MIKLÓS

A MŰFAJ MÍTOSZA, A MÍTOSZ MŰFAJA

Pataky Adrienn *A szonett önreflexív mivolta* című előadása során szerzőik által végletekig lecsupaszított szövegeket mutatott a falra vetítve. Hol a pusztán ritmusig jutottak, hol a költői nyelvet bontották vissza egészen a hétköznapi nyelvhasználatig. Nem sokkal az előadás után a projektor üzenete is megjelent a falon: „Kapcsold ki”. Alliteráció, palimbacchius. Vajon miféle lírai hagyományt követ ez a két szó? Az előtte lévő szövegek teljesen bekebelezték, kontextualizálták.

Hogyan írunk vagy olvasunk szövegeket, nyilván ez az egyik kérdés, amely mindenkor időszerűvé teheti a műfaj fogalmát, illetve a műfaj fogalmára vonatkozó kérdésfelvetést. Hiszen a műfajképző eljárások, vagy ahogy Sztár Katalin nevezte *A regény költészete* című művében, a „műfajszerű írásmód”, illetve a konvenciók felismerése mindig (új) olvasatot jelöl ki. Máshogy olvasunk egy esszéként jelölt írást, mint egy regényként megjelöltet.

A műfaj egyike azoknak a tényezőknek, melyek vezetik az író és az olvasót. Vezetik és megvezetik. Korlátokat szabnak, és azt az illúziót keltik, hogy megjeleníthetővé formálják át az emberi tapasztalatokat. Hiszen a tapasztalat, illetve a valóság megteremtésére irányuló szándék a nyelv elemeivel és szabályrendszerével ütközve, azokkal kiegészülve hoz létre egy lehetséges világot. Ez a tapasztalat így azonnal esztétikailag is értelmezhetővé válik, hiszen közben egy esztétikai hagyományba ágyazódik. „A végtelen élettel szemben az emberi elme véges, tehát nem tehet mást, mint hogy újra és újra lejegyzí érzékelésének változatait”¹ – idézi Szini Gyula *A mese alkonya* című írását Bodnár György. A hagyomány pedig egyfelől formai szabályokat követ, másfelől mítoszok maradványaiban ölt testet, allegóriákban, metaforákban. Mindezek által a hagyomány formai vagy tartalmi alapon értelmezett műfajokba rendeződik.

A műfajszerű beszédmód így alkalmas arra, hogy a megismerés folyamatának keretét adjon, az egyéni tudattartalmaknak pedig olyan formát, fogalmi hálót kínáljon fel, melyek segítségével az pontosabban közvetíthető. Hiszen mindemögött

¹ BODNÁR GYÖRGY: *A „mese” lélekvándorlása*. Budapest, 1988, Szépirodalmi. 6.

felismerhető a játék, az utánzás, a tanulás sémája, a megismerése: ismert közegbe helyezni valami ismeretlent. Éppen úgy, ahogy fogalmi rendszerünket működtetjük a nyelv segítségével, amikor például szavakat új jelentésekhez társítunk – Kövecses Zoltán fogalompárját² használva – cél- és forrástartományokat ütköztetve vagy egymásnak megfeleltetve. A műfaj vagy a mítosz felismerése új olvasatot kínál fel azáltal, hogy egy hagyomány konvenciói közé helyezi az adott szöveget, a tapasztalat ebben a közegben artikulálódik az értelmezés során újra és újra.

Hangsorokból úgy lesz szó, hogy jelentést tulajdonítunk neki. De mi által emelkedik művészi méltóságra a szó? Azáltal, hogy egy műalkotás elemévé és ezáltal esztétikailag értelmezhetővé válik. Vagyis a szó az olvasói értelmezés során emelkedik a műalkotás rangjára. Ahhoz, hogy esztétikailag értelmezhetővé váljon, kapcsolódnia kell egy hagyományhoz/diskurzushoz. Ezt a csatlakozást teszik lehetővé a műfaji konvenciók, hiszen a műfaj megválasztásával nyelvi és formai regisztert választunk. Ebben a formai és nyelvi regiszterben helyezzük el tapasztalatainkat, hogy explicitté, mások által elérhetővé váljanak. De vajon csupán a tapasztalatok efféle, rutinszerű feltárásából születhet irodalom?

A műfaji kategóriák olykor túl merevek. Még azok a műalkotások is, melyek egy adott műfaj mintájává, kiindulópontjává váltak, melyekből a hagyomány eredezteti a műfaj szabályait, valójában megismételhetetlenek, hiszen minden egyes egyéni tapasztalat felbontja a műfaji konvenciókat. A műfaj ugyanis eredendően intertextuális fogalom. Két vagy több szöveg viszonyán alapszik. A műfaj kategóriái azonban nem mindig képesek számot adni a szövegek dinamikus egymásra hatásának folyamatáról. Németh László gondolatát – mely szerint „minden új műfaj újfajta embereket avat íróvá”³ – továbbbővítve: minden új író(vá) vagy olvasó(vá avatott ember) újfajta szövegeket avat műfajjá.

Ezért a műfajok rendszere nem lehet homogén rendszer. Van olyan műfaj, mely bizonyos terjedelmet, van olyan, amely egy adott soronkénti szótagszámot, strófaszerkezetet kíván meg. Egy műfaj szabályai vonatkozhatnak tartalmi vagy formai elemekre vagy bizonyos beszédmódokra. Az elbeszélő költemény verses formájú. A szonett a maga bonyolult ritmikai és rímelési szabályait követi.

A műfaj szövegek egymásra hatásából jön létre. Ebből a szempontból tekinthető szöveg feletti struktúrának is. A műfajnak mint szöveg feletti szervezőerőnek a működési mechanizmusa talán jobban tetten érhető, ha egy adott téma különböző műfajú átiratait vizsgáljuk.

Erre mindenképpen alkalmas Odüsszeusz története, mely talán a leggyakrabban feldolgozott történet a világirodalomban. Sőt a kör talán tágítható Vergilius

² KÖVECSES ZOLTÁN: *A metafora – Gyakorlati bevezetés a kognitív metaforaelméletbe*. Budapest, 2005, Typotex Kiadó.

³ NÉMETH LÁSZLÓ: *Európai utas*. Budapest, 1973, Szépirodalmi–Magvető. 421.

Aeneis című művével és a római eposzsköltőt párbeszédre hívó művekkel (lásd például Paul Scaron: *Le Virgile travesti*). Ha pedig a témáját a háborúból való hazatérésre szűkítjük, az ekképp hirtelen elénk tornyosuló művek összevetése parttalanná válhatna. Nem beszélve arról a kapcsolatról, amely az *Odüsszeia* és az utazásról szóló művek között fennáll, illetve azokról a művekről, amelyek az élet mint utazás kognitív metaforáját használva kerülnek kapcsolatba a görög eposszal. A háború és az utazás a leggyakrabban használt forrástartományi fogalmak közé tartoznak.

A műfaj hagyományosan formailag, illetve tartalmilag értett kategória volt. S ez a dichotómia tükröződik vissza a különféle műfajok tradicionális megnevezéseiben és tipológiájában. Az elbeszélő művek tartalmi elemeit véve tekintetbe analóg vándormotívumokból, mitikus elemekből, főként mítoszokból építkező műveket soroltak egy kategóriába, mint például a lovagregények esetében. Kockáztassuk meg, hogy a mítosz tekinthető esztétikai szókincsnek, amely Vico sejtése szerint metaforáinkban is jelen van, a műfaj pedig egyfajta esztétikai szabályrendszer szerepét tölti be. A konkrét műveket vizsgálva azonban azonnal feltűnik, mennyire mesterkélt ez a dichotomikus osztályozás ebben az esetben is. Vajon hogyan is lehetne eldönteni, hogy az emberi sorsokat irányító istenek Odüsszeusz mítoszához tartoznak-e, vagy eposzi kellékek?

Az eposz műfaja és Odüsszeusz mítosza egymást értelmezik. A mítosz teljes egészében próbálja magyarázni a világot. Ha részletekbe bocsátkozik is, a célja sosem a részletezés, hanem az, hogy a hétköznappal együtt mutassa fel a létezés ünnepi voltát. Homérosz hosszasan részletezi, hogyan, milyen eszközökkel készít tutajt magának Odüsszeusz. Valójában azonban amikor Odüsszeusz tutajt ácsol, az olvasók (vagy a hallgatóság) feszülten figyelik és ünneplik az alkotó, tevékeny, leleményes embert.

Az eposz pedig, melynek – klasszikus görög változatában – szótagok szerint szabályozott ritmusa van, hexameterével nem elaprózza a szöveget, hanem nagyobb egységekbe rendezi. A világot tehát nem részleteiben, töredékesen, hanem egészként ismeri és mutatja be az *Odüsszeia*, mítoszként és eposzként is.

Az eposzok világa ezzel együtt polarizált világ, ez még az *Odüsszeia* esetében is igaz, ahol a pólusok összeérnek, ahogy erre Kerényi Károly rámutatott. „Az Odüsszeia világa az életnek az a lebegő világa, amelyik úgy érintkezik a halállal, mint egy szövet a fonákjával.”⁴ S Odüsszeusz e két világ határán hajózik. A téma mindig a bipolaritásukban titokzatos ellentétek találkozásokor felsejlő lét.

Az *Odüsszeia*, illetve Odüsszeusz mítosza a legnagyobb arányban földolgozott történet a XX. század során. Gérard Genette szerint, aki a *Palimpszeszt* című írásában foglalkozott a görög eposszal, nem véletlenül kedvelt intertextuális célpont. Genette számára maga az *Odüsszeia* is egy hipertextuális alkotás, telis-tele hivatko-

⁴ KERÉNYI KÁROLY: *Hermész, a lélekvezető*. Budapest, 1984, Európa. 18.

zásokkal és allúziókkal az *Iliász*ra. Szinte magától értetődő, hogy az *Odüsszeia* közkedvelt kiindulópontja lett az újrairásoknak.

Még *Az eltűnt idő nyomában* magánmitológiájára is hatással volt. Az óceán vagy Ókeanosz központi helyszíne *Az eltűnt idő*nek, így Balbec mint az eposzi kimmeriosz nép ködös városa jelenik meg, amely Neküia szomszédságában, vagyis az alvilág kapujában él. Az *Odüsszeia* tizenegyedik énekére Proust elbeszélője többször utal, általában mint metaforára: „a hangja szinte szomorú, már-már könyörgő volt, mint a halottaké az *Odüsszeiában*.”⁵ „A nevetés elhalt, s bárhogy szerettem volna a barátomra ismerni, mint a halott anyja ölelésére siető *Odüsszeusz* az *Odüsszeiában*...”⁶ S később a már-már mitológiai Balbechez kapcsolódik *Odüsszeusz* alakja is. Így lesz *Odüsszeusz* Proust mitológiájának része. S mindez kiegészül a görög hős irodalmi változataival. Az eltűnt időben megjelenik Fénelon és az ő *Télemakhosza* is. S Marcel egy helyen magát is *Télemakhoszként* mutatja be: „s anélkül, hogy ugyanakkor igazán emlékeztem volna az ő égi eredetükre, mintha, akár Héraklész vagy *Télemakhosz*, csupa nimfa közt játszottam volna”.⁷

A mítosz népszerűségét elősegíthette az *Odüsszeia* formája is, mely több szempontból eltért az *Iliász* világától, és számos elemében kapcsolható a „nyugati” regényhez, ahogy azt Németh László is feltételezte: „Azt, hogy az *Odüsszeia* mennyire regényszerű, nemcsak Joyce, az *Irgalom* is bizonyíthatja, mely *Télemakhoszként* fogant, s kész formájában is megőrzött valamit *Odüsszeusz* regényéből.”⁸ Most három író emelnék ki, akiknek életműve szorosan kapcsolódik *Odüsszeusz* világához: Joyce, Márai és Németh.

Németh László a görög hős történetén keresztül próbálta feltárni saját léthelyzetét, ahogy ez levelezéséből is kiderül, amikor édesapja hazatért a hétéves hadifogságból. „Ezekben a napokban éppen az *Odüsszeiát* böngésem. Nem tudom, miféle színészi ihlet szállott meg, de nagyon beletalálom magam az apjára váró *Télemakhosz* lelki világába, aminthogy *Odüsszeusz* bolyongásaiban is a Maga még súlyosabb hányattatásának az árnyékát látom. Olyan hű ez a kép, a hűségesen váró *Pénélopeiát* sem véve ki, hogy mindig több és több szeretettel firtatom részleteit, s föltettem magamban, hogy ha egyszer hazatértenék örömét költőileg megörökíteni időm nyílik, azt az *Odüsszeia* meséjének drámai földolgozásán át fogom »elkövetni«.”⁹

Az ő *Odüsszeia*-olvasatának a műfaji határátlépések problémájának szempontjából érdekessége, hogy ő először *Télemakhosz* címmel, novellaként formálta meg,

⁵ MARCEL PROUST: *A megtalált idő*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest, 2009, Atlantisz. 287.

⁶ Uo., 282.

⁷ MARCEL PROUST: *Az eltűnt idő nyomában. 2. Bimbózó lányok árnyékában*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest, 1983, Magvető. 612.

⁸ NÉMETH LÁSZLÓ: *Napló*. Szerk. Németh Ágnes. Szeged, 2006, Tiszatáj Alapítvány. 298.

⁹ Németh László *élete levelekben 1914–1948*. Szerk. NÉMETH ÁGNES – LAKATOS ISTVÁN. Budapest, 1985, Gondolat. 19. levél, 49.

skiccelte fel életpályája első szakaszában a regényt, s csak évtizedekkel később, egy-fajta lezárásként alkotta meg. Így nem túlzás azt állítani, hogy Németh László életművét áthatotta ez a két élmény: apja hadifogsága és az *Odüsszeia*. A novella és a regény tehát életművének két pólusát képviseli. Az első kérdés tehát az, hogyan értelmezi a *Télemakhosz* novella Odüsszeusz mítoszát.

EPOSZBÓL NOVELLA

Kétségtelen ugyan, hogy igen sok mű kilógna a sorból, mégis adható egy leegyszerűsített meghatározás a novelláról: rövid, tömör, elbeszélő prózai alkotásokat neveznek novelláknak, melyek egy behatárolt helyen, behatárolt idő alatt játszódnak kevés szereplővel. Egy ideáltipikus novella viszonylag kötött felépítésű: alaphelyzet, bonyodalom, fordulat, zárlat. Szakaszai közül a fordulat a legjellegzetesebb, hiszen a novella középpontjában hagyományosan a hős életének egy fordulópontja áll.

Ebből a szempontból Németh László nagymértékben, látványos igyekezettel teljesíti be a műfaji elvárásokat. A novella születésének körülményeit megvizsgálva ez egyáltalán nem meglepő: „Egyik este áttanulmányoztam a Horváthné meghal-t – írja Németh László –, nekiültem, hogy valami olyan árut készítsék a Nyugat számára, amelyben minden van, ami Osváthnak tetszett, életbölcesség, humor, beosztás és magyar stílus.”¹⁰ Ez egyértelmű jele a tudatosságnak. Tehát Németh egy prototipikus novella felől közelít Odüsszeusz világa felé. A novella műfaja a *Nyugat* irodalmi forradalmában a kezdetektől fogva központi szerephez jutott, hiszen, ahogy azt Bodnár György *A „mese” lélekvandorlása* című kötetében bemutatta, ez a forma képes volt arra, hogy adekvát formát adjon „a töredékes világképnek és a sejtésnek is”. Ez a funkciója pedig a háború után felerősödött.

Amikor ezt az eposzt novellaként írta újra Németh László, elsősorban más nézőpontot választ. A cselekményt az utazáson túlra helyezte, s egy olyan szereplőt emelt a középpontba, aki már beszélő neve által is távol van a háborútól. Amikor a novellából újra nagyepikai mű lett, a központi

szereplőt ugyan meghagyta, ahogy a cselekmény utazásmotívumhoz viszonyított terét és idejét is, azonban belső struktúráját megváltoztatta. Vajon ez a változtatás szükségszerű volt-e, a különböző műfajok különbségei, szerkezeti sajátosságai okozták-e a változást?

Horváth Pali, a novella főhőse, édesapjára vár, aki hét év után hazatér a hadifogságból. Az apja hazatérése alkalmára Pali drámát ír a hazatérő Odüsszeuszról. Miközben az utazástól elcsigázott apjának felolvassa művét, apja elalszik. Ezzel

¹⁰ NÉMETH LÁSZLÓ: Ember és szerep. In uő: *Negyven év – Horváthné meghal – Gyász*. Budapest, 1980, Szépirodalmi. 256.

a csattanóval zárul a novella. A novella zárata miatt a két irodalmi alkotás viszonya leginkább a genette-i értelemben vett paródia fogalmával írható le. „A paródia – idézi Genette Victor Fournelt, aki Paul Scaron *Virgile travesti* című művéhez írt bevezetőt – [...] kiegészíti és meg is változtatja azon művek szereplőinek kondícióit, melyeket átalakít. [...] A parodista első gondja [...], hogy mindenkitől elvegye a címét, a jogarát és a koronáját.”¹¹ Megvizsgálva a Németh-novella szereplőit s a szereplők viszonyait, érezhető, hogy pontosan ez jellemzi a *Télemakhosz* világát is, ami a szereplők az irodalmi nyelvi normától eltérő beszédmódjában artikulálódott.

Az élőbeszéd nyelvi regiszterének erőteljes jelenléte áll tehát szemben Pali néma drámájával, aminek csak a formájáról lehet tudni valamit. Tehát egy elhasznált szép-irodalmi nyelvi regiszter áll szemben a novellában bemutatott romlott, szétzúzott valósággal, vagy a giccset utasítja el végre kegyetlen őszinteséggel a háborús tapasztalatokban magából kiforduló világ? Valószínűbb, hogy ezek egyfajta keverékről van szó.

Ez a nyelvi különválás erőteljesen kiemeli azt az óriási szakadékot, amely Pali valósága és csodálatosan kimódolt, „háromszáz hibátlan jambussora” között fennáll. A nyilvánvaló ellentét, amely a fiú drámája és a novella között feszül, a megismerés műveletét állítja a történet középpontjába. Hiszen Horváth Pali a világról szerzett tudását, s ekképp saját identitásának igen fontos elemeit, olvasmányáiból meríti, amelyek már nem egyeztethetőek össze a novella által leírt valósággal. Ahogy Szitár Katalin fogalmaz: „Az Odüsszeia halott hagyomány marad, nem lehet az aktuális – modern – élethelyzetre vonatkoztatni.”¹²

„Odüsszeusz hasa, mint egy roppant szivacs, minden vérét magába szította, vértelen agyában álmosan kódorogott néhány facér gondolat.”¹³ Ezekkel a szavakkal jellemzi Németh László hőstét, akit ironikusan nem saját nevének említ, hanem alteregójával, a pretextus által felajánlott előképpel azonosítja. Sőt a már-már megszemélyesített hasát különválasztja alakjától. És ez a keserves ironia zárja a novellát: a modern „Odüsszeusz” hasztalan próbál felülemelkedni helyzetén. Valami ködön keresztül hallja fiát (akit az író ismét megfoszt az uralkodó szólamtól): Pali reménye a felolvasás után végleg szertefoszlik: „Leejtette a papírt. A szemei szárazon égtek. Hosszú, nehéz bűgös bukott ki a melléből. Télemakhosz.”¹⁴

A novella végén, azáltal, hogy Horváth József a szöveg zárószakaszában végérvényesen megkapja Odüsszeusz nevét („Pali föluggott, az apjára meredt. Az ebédlőből

¹¹ GÉRARD GENETTE: Palimpszeszt. *Vulgo*, 1 (1999), 76.

¹² SZITÁR KATALIN: *A regény költészete – Németh László*. Budapest, 2010, Argumentum. 119.

¹³ NÉMETH LÁSZLÓ: Télemakhosz. In uő: *Horváthné meghal – Negyven év*. Budapest, 1974, Szépirodalmi. 260.

¹⁴ Uo., 261.

Lackovics, majd az anyja kacagása. Odüsszeusz horkol”¹⁵), a mitológiai téma dominanciája kiteljesedik, amit a cím megismétlése megerősít: Télemakhosz. Mintha ezzel a szóval ismerné fel kétségbeejtő helyzetét a főhős, mintha így mondana ítéletet magáról Pali vagy a narrátor Paliról, felismerve azt a szakadékot, amely a saját háborútól távoli kamaszvilága s apja háborús világa között van.

Más jelentése is van a novella utolsó szavának: „Pali”, a novella fő individuum, s egyben a szöveg első szava a novella végére úgy válik a szövegszinten „Télemakhosszá”, hogy közben a fabula szintjén ezt a szerepet képtelen betölteni. Elvesztette vagy nem tudta megszerezni önazonosságát. Így alakja idegen az eposz Bahtyin által megidézett, lezárt és befejezett emeberalakjától. Ekképp fordul egymás felé a mítosz és a mítoszból kifordított novella. Fontos azonban kiemelni, hogy a prototipikus novella elvárása a központi alak sorsfordulatával kapcsolatban eleve kódolta ezt a különbséget.

Azért időztem el viszonylag hosszan ennél a novellánál, mert Németh érezhetően ki akarja szolgálni az olvasóknak a hagyományos novella műfajjal kapcsolatos elvárásait. Szerkezetével mintegy felkínálta magát az elemzésnek. A szerkezet által egy jól kivehető műfajként azonosítja magát a szöveg. Miközben Németh László novellájában mintha egy ablakot nyitott volna az eposzra.

NOVELLÁBÓL REGÉNY

A regényforma egyik alapvető eszköze az analízis, mely a mimézis során nemcsak lemásolja, de újra is írja a szerkezetét. Míg a mítosz fogalomtömböket kínál fel és tart egyben (vö. Vico vagy Cassirer elméletével a mítosz és a nyelv kapcsolatáról) – ezáltal rendszerez, és segíti a tájékozódást, ahogy Homérosz „kámea-szavai” –, az analízis célja, hogy felbontsa ezeket a fogalomtömböket. Az *Odüsszeia* XX. századi parafrázisai közül természetesen Joyce *Ulysses*-ét érdemes elsősorban kiemelni. De a felsorolásból semmiképp sem maradhat ki Márai Sándor *Béke Ithakában* című regénye.

Utóbbi regénye főként azért fontos, mert – szemben az *Ulyssesszel* vagy az *Irgalommal* – ő elsősorban antik témaként viszonyul tárgyához. Márai sokkal inkább a saját jelenén keresztül értelmezi Odüsszeuszt, és ezáltal mutatja be saját korát. Ahogy azt Szávai János kifejtette: „Az újraírás természetszerűleg aktualizál, mindamellett a regényíró rendkívüli gondnal ügyel arra, hogy szövege autentikus, a hozzáférhető források felől tekintve referenciális legyen.”¹⁶ Ezzel együtt „a homéroszi narratíva

¹⁵ Uo., 261.

¹⁶ SZÁVAI JÁNOS: *Márai Sándor antikvitas-képe*. Internetes elérhetőség: www.szavaijanos.hu/wp-content/uploads/2009/04/marai-sandor-antikvitas.doc (Utolsó letöltés időpontja: 2015. 11. 08.)

csak háttérként van benne jelen... Azonban ez az új narratíva, amint Ritoók Zsigmond alapos, részletező tanulmányában kimutatja, sokat köszönhet szerkezetében is az eredeti homéroszi műnek.”¹⁷ A Logosz előtti világ felidézése, felidézhetősége Márai Sándor regényének egyik alapproblémája, Szávai János szavaival: „Ennek a világnak a valóságosságát, mely az eposzban természetes, a huszadik századi regényforma nehezen képes megteremteni. A heterogén anyagot a regényíró hol szándékos stílusterésekkel, hol ironikus felhangokkal távolítja el olvasóitól, mintegy eleve egyfajta metaforikus olvasatot sugallva.”¹⁸ Márai abban is követte az eposzi mintát, hogy regényében is szorosan összefonódik az istenek és az emberek világa. Ez a regény nyelvezetében is megjelenik: „dicső nőm Kirké, már nem mai csirke.”¹⁹ A fenséges és a szleng összeolvadása ironikus hatást kelt. Sőt ez a sor emlékeztet a fejetlen hexameterre, mely magukban a homéroszi eposzokban is gyakran előfordul.

A fenti Márai-idézetben is erőteljesen megmutatkozik, hogy az irodalom anyaga a nyelv. Ez a meglátás Joyce mondataiban még meggyőzőbben, különös erővel válik egyértelművé. Őt kifejezetten a fonémákra, olykor szinte hangokra bontott és újra szóvá forgatott kifejezőmód érdekli. Ez különösen annál a szakasznál érdekes, ahol – kijátszva a szavak hangzását a szavak fogalmi jelentése ellen – mintegy megidézi a tengerhullámozást:

„Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. White breast of the dim sea. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide.

A cloud began to cover the sun slowly, wholly, shadowing the bay in deeper green. It lay beneath him, a bowl of bitter waters. Fergus' song: I sang it alone in the house, holding down the long dark chords. Her door was open: she wanted to hear my music. Silent with awe and pity I went to her bedside. She was crying in her wretched bed. For those words, Stephen: love's bitter mystery.”²⁰ Lényegében az egymásba ékelődő alliterációk: a labioveláris közelítőhangok (w) és labiodentális réshangok (th) teremtik meg a tenger morajlásának illúzióját. Joyce úgy emeli tehát művészi rangra a szót, hogy miközben egy rendkívül összetett metaforát alkot, egyszersmind hangokká oldja a fonémákat. Talán ezzel a szótagokra bontott versszerű megfogalmazással – illetve a természet plasztikus leírásával – is az eposzt (mint műfajt s magát az *Odüsszeiát*) idézi.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo.

¹⁹ MÁRAI SÁNDOR: *Béke Ithakában*. Budapest, 1991, Akadémiai–Helikon. 92.

²⁰ JAMES JOYCE: *Ulysses*. Internetes elérhetőség: <http://gutenberg.net.au/ebooks/fr100003.html> (Utolsó letöltés időpontja: 2015. 11. 10.)

Mindenesetre Joyce gondosan ügyelt arra, hogy az eposz minden fontos motívumát megidézzék. A paratextusokban gazdag szöveg követi az eposz történetét. A mű egész szerkezetét és koncepcióját átveszi. A regény abban is követi az eposzt, hogy főhősét a mű elején nem szerepelteti. Előbb Stephen Dedalust ismerjük meg. „Nem ő a hős, de a hős az ő ellenalakja: közvetetten, de belőle él. Az író is őt s nem a hőst mutatja be a három első prológus-fejezetben. Előbb a stepheni hangulatnak kell belénk ivódnia, aztán jöhet Bloom; a Telemachia után az Odüsszeia.”²¹ De éppen ez a követés, a megelőzőtség állapota, amely megteremti azt a távolságot, amelyre a regénynek szüksége van. Németh László Joyce-ról szóló esszéjében a paródia és az ábrázolás kettősségére hívja fel a figyelmet.

Németh László egyáltalán nem törekedett arra, hogy művében az eposz motívumai azonosíthatóak legyenek. Saját novellájában kikísérletezett karaktereit dolgozta át úgy, hogy jelentősen gazdagította jellemüket, és átformálta a történetben betöltött szerepüket. A novella szereplői még azonosíthatók az *Odüsszeia* szereplőivel, mert élesen elkülönülnek egymástól (vagyis tiszta szerepük van), ahogy a szöveg központi motívuma is a várakozás és a hazaérkezés marad. Jellemző, hogy címe az egyik szereplőre utal, akinek a nézőpontja ezáltal eluralkodik a novellán. Az *Odüsszeia* szereplői a regényben már nem azonosíthatóak, ahogy erre Sztár Katalin is felhívja a figyelmet. Az *Irgalom* címe már egy elvont fogalom.

Az *Odüsszeia* világa azonban közvetlenül is hat rá. Az eposz központi figurájának, a vándornak az alakja teljesen elhatalmasodik a regényen, majd minden szereplő részesül belőle: Kertész János, a hazatérő hadifogoly, Irma, a felesége, a lánya, Ágnes és Halmi Feri is, a végzős orvostanhallgató, aki Ágnesnek udvarol. Mindannyian a vándor alakmásai. Ágnes maga is végigjárja Odüsszeusz útját. Odüsszeusz története egyfelől a kíváncsiság, vagyis a megismerésvágy, másfelől a honvágy archetipikus mítoszaként világítja meg az *Irgalmat*. Az *Irgalomban* pedig azáltal, hogy megtöbbszöröződik a vándor alakja, az analízis során alakmásai új és új értelmezést kapnak.

Az egyrészről világos, hogy mind a három regény az individuum belső meghasonlottsága mentén távolodik el az eposztól. A három regény azonban három lényegesen különböző módon írja újra az eposzt, ezzel is alátámasztva a bahtyini műfajelméletet: Joyce minden részletre odafigyelve, precízen parodizálva ábrázol, megidéz egy műfajt, követve a pretextus szerkezetét és koncepcióját. Márai a Logosz segítségével próbálja felidézni a mitikus kort, miközben ki-kizökkenti olvasóit a felidézett világból. A pretextus szerkezetét új szerkezettel váltja fel, miközben a koncepciót őrizni próbálja.

Németh László nem idéz, ő tanulmányoz, az ő műve esetében nem szabad elfeledkezni arról, hogy ő előbb novella formába öntötte a görög mítoszt, mielőtt regényt formált volna belőle. Saját metaforáját használva: inkább kísérleti laboratóriumként

²¹ NÉMETH LÁSZLÓ: Joyce: Ulysses. In uő: *Európai utas*. 472.

használta a mítoszt. Az ő műve esetében sorolhatnánk mind a konceptuális, mind a strukturális különbségeket. A Proust művében fellelhető reminiscenciák pedig már a mítosz metaforává válásának végső fázisát jelzik.

A három (négy) olvasat valamiféle szerkezeti fokozatosságot mutat, melynek null-pontján²² a valóban már-már regényszerű *Odüsszeia* áll. A négy szöveg a regény – mint bahtyini értelemben vett születő műfaj – négy eltérő megnyilvánulása. Ennél azonban fontosabb, hogy a szerkezeten túl mennyire más világlátást közvetít Joyce, Márai és Németh műve. Kissé leegyszerűsítve: Proust művében még metaforaként jelent meg az *Odüsszeia*, ám mintha a háborúk aktivizálták volna Odüsszeusz mítoszát, alakja teljes egészében megjelent a háború utáni években.

Ez a mítosz azonban nem csak a szorosan vett szépirodalomban jelent meg, ahogy láttuk, folyamatosan jelen van az elméleti diskurzusban is. Kerényi Károlytól kezdve Erich Auerbachon vagy Gérard Genette-en át egészen Michel Foucault-ig. Sőt, Foucault szinte szépirodalmi eszközökkel nagyítja ki azt a jelenetet, melyben Odüsszeusz szembesül sorsával: „mintha önön halálát hallgatná, beburkolja arcát és sír”.²³ A mítosz tehát keresi műfaját, ahogy a fogalmi nyelv keresi tárgyát mítoszokon és műfajokon át.

²² Egyik angol fordítója, T. E. Lawrence használta ezt a kifejezést.

²³ MICHEL FOUCAULT: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Ford. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor. Debrecen, 2000, Latin Betűk. 61.

ÁCS-GYÖRFI ANNA

AZ ATLÉTA
ELBESZÉLHETETLEN
HALÁLA

Kutatásomat arra az irodalomtörténeti jelenségre alapozom, miszerint a XX. század második felében a magyar prózaírás jellegadó vonása az, hogy a szöveg kitüntetett tárgyává válik magának az elbeszélésnek a nehézsége. „Elbeszélhetetlenség”-ként is emlegetjük a jelenséget, mely e korszak jelentős szerzőinél a tárgyiasság fogalmának új felfogásához vezetett. Talán onnan lehet megközelíteni az említett specifikus XX. századi prózai alkotások különlegességét, hogy – szemben a XIX. századi regények többségével – teljesen szétválik elbeszélő diszkurzus és írádiszkurzus. Szétválik az, amit Ricœur a konfiguráció aktusának és az írás aktusának nevez.¹ Ha az írás poétikáját is vizsgáljuk, szembesülünk az elbeszélés és szöveg megkülönböztetésének szükségességével. Mert amíg az elbeszélő aktivitás és így a cselekményegység gátolva van, addig a műalkotásban mégis létesül valamilyen másfajta egység. Mihelyt az elbeszélő aktus konfiguráló tevékenysége akadályokba ütközik – mely akadályok maga az írásaktus során válnak érzékelhetővé –, az egységteremtő erő maga az írás marad: „A leírástörténet mondásként és történetírásként kezd működni, elbeszéléssé rendeződik, narratívvá válik.”²

Mészöly Miklós *Az atléta halála* című regénye az írás problematikáját állítja előtérbe azáltal, hogy a narrátor, Hildi, feladatként kapja Bálint történetének megírását. Már az elején leszögezi, hogy az a történet, amit most ő ír, nem azonos azzal, amit valójában el szeretne mondani; feszültség keletkezik a leírt szöveg és az elmondani kívánt történet között:

De tudom, hogy ettől a papír még nem lesz engedelmesebb. Sőt, mintha még ellenállóbb lenne és gyanakvóbb

¹ Vö. PAUL RICŐUR: Emlékezet – felejtés – történelem. In *Narratívák 3. A történelem poétikája*. Szerk. Thomka Beáta, ford. Rózsahegyi Edit. Budapest, 1999, Kijárat Kiadó. 51–68.

² THOMKA BEÁTA: *Mészöly Miklós*. Pozsony, 1995, Kalligram Kiadó. 28.

... komolyan hiszem, hogy csak az tud igazán tárgyilagos lenni, akinek minden oka megvan rá, hogy elfogult is legyen. Az igazi megértésben mindig van egy csöpp gyengeség is. Az ilyesmi persze manapság nem hangzik jól, gyáva okoskodásnak ítélik, de a nők tudják, hogy nem így van. Másképp van. Egy mindenesetre biztos: ez még nem az a könyv, amit írni szeretnék róla. Tétova adatgyűjtés inkább, hogy végre megismerjem azt, akivel tíz évig együtt éltem; a férfit, a kamaszt, a gyereket – mindet együtt.³

Hildi Bálint történetét elmondva próbálja megérteni a férfit, de a tárgy megismerhetetlensége révén ellenáll a leírásnak. Így a központi probléma nem a halál okának megfejtése vagy az élettörténet rögzítése, elmesélése lesz, hanem magának a szövegnek, az emlékiratnak a megalkotása.

A kutatásnak ugyancsak kiemelten fontos aspektusa a tárgyiasság fogalmának újraértelmezése. A *tárgy* szó, illetve az általa jelölt fogalom az irodalomtudományi diszkurzusban túlterhelt, filozófiai szempontból pedig olyannyira hangsúlyos a tárgy objektumjellege, hogy az akadályozza az irodalmi szövegről szóló gondolkodást. Alapfeltevése, hogy az irodalmi szövegnek nincsen tárgya a *tárgy* szó 'objektum' jelentésében. A prózamű tárgya keletkezőben van – az írásaktustól elválaszthatatlan. Ebből a szempontból talán felesleges is azt mondani, hogy a tárgyalt művekben a tárgy elbeszélhetetlensége domborodik ki leginkább. Ha a szöveg tárgyat keletkezőként fogjuk fel, akkor az előbbi állítás egyszerre igaz és valótlan. A tárgy valóban elbeszélhetetlen, hiszen nem létezik a szöveg előtt. Másfelől csakis az elbeszélhetenség által megalapozott írás által létesül.

A fentiek alapján célszerűnek tűnik a tárgyiasság fogalmát a prózanyelvi diszkurzus szintjén is meghatároznunk. Ez esetben is Ricœur fogalmát hívnám segítségül.

Mit is rögzít valójában az írás? Nem magát a beszédeseményt, hanem a beszéd „mondottját”; a beszéd „mondottja” pedig a diszkurzus lényegét alkotó intencionális tárgyiasság, amelynek köszönhetően a *sagen* (mondás) *Aus-sagenné*, vagyis kimondássá [énonciation], kimondottá lesz. Röviden: amit leírunk, amit bevésünk, az a beszéd *noémája* – a beszédesemény jelentésszándéka, és nem maga az esemény.⁴

Ebben a „tárgyhiányos” állapotban az elbeszélés elkezd magáról az írásról szólni, azaz: az írás válik az elbeszélés tárgyává. Ez természetesen nem kiténtetetten XX. századi írásművészeti probléma vagy eljárás. Részben a prózanyelv belsőleg dialogikus természetéből következik. Bahtyini felfogásban a művészi próza már keletkezésben (Rabelais, Cervantes, Fielding, Sterne) egy olyan megnyilatkozás, amely nem a szó és a világ viszonyát, hanem a szó és a szó viszonyát kutatja.

³ MÉSZÖLY MIKLÓS: *Az atléta halála*. Budapest, 1998, Jelenkor Kiadó. 6.

⁴ PAUL RICŒUR: A szövegmodell: a jelentésteljes cselekvés mint szöveg. In *A diszkurzus hermeneutikája. Paul Ricœur válogatott tanulmányai*. Szerk. és ford. Kovács Gábor. Budapest, 2010, Argumentum Kiadó /Diszkurzívák, 8./, 87.

A szó a dialógusból, annak replikájaként születik, dialogikus kölcsönhatásban formálódik a tárgyra vonatkozó más szóval. A szó dialogikusan rögzíti a tárgyat, amelyre irányul. [...] Minden szó *válaszra* vár, és szükségképp mélyen befolyásolja az általa előlegezett válasz-szó lehetőségének körét.⁵

A prózanyelv az ő felfogásában tehát nem elsősorban tárgyról, hanem a megnyilatkozásról szóló megnyilatkozás.

A regény teljességre törekszik, nemcsak bemutatja, hanem értelmezi is a bemutatott szövegvilágot. Bahtyin tanulmányában⁶ megállapítja, hogy a regényre jellemző az előrejelzés, a tények megjósolása. A másik jellemző tulajdonság az átértelmezés, a múlt folyamatos vizsgálata és újraértelmezése. Mészöly Atlétájában a folyamat megfordul: Hildi számára ismert a végkifejlet, ezt a legelső lapon meg is osztja az olvasóval. Azért idézi és kutatja fel Bálint életét és életének fontos állomásait, hogy saját maga számára tisztázhassa annak értelmét és jelentőségét, így értelmezve saját élettörténetét is. „Az én emlékeimre rámásolódnak az övéi. És nem tudom szétválasztani őket.”⁷ Ehhez azonban annak felismerése szükséges, hogy Bálint életét ne kronologikusan értelmezze, hanem megtett távként. A regényben az idő szerepét a tér veszi át. Bálint számára az idő kizárólag a tér függvénye: edzésein, versenyein az eredmények a megtett távhoz képest értékelhetők. Azonban nem a szokványos, a versenyeken elvárt és elfogadott távokat veszi alapul, hanem saját mértékegységet alakít ki, először yardot választ méter helyett, majd amikor már ez sem elégíti ki belső igényeit, akkor saját távokat fut, amelyet nem köt sem mért távolsághoz, sem időhöz. Közvetlenül halála előtt megtalálja a számára tökéletes távot, a stadiont az Égettkő-völgyben. Hildi ennek felismerése után tudja csak megkezdeni az értelmezést. Közös életükben alárendeli magát Bálint ritmusának, az edzések rendjéhez, a versenyekhez igazít mindent.

Hildi olyannyira aláveti magát a táv alapú értelmezésnek, hogy összefüggéseket is csak akkor tud megérteni, ha közben valamilyen utat tesz meg. Minden út, amely előrébb visz Bálint megismerésében, bakhátú, nehezen járható, meredek, azonban csak ezeket az ösvényeket járva jut el a (részleges) megnyugvásig.

Az utolsó versenyen ábrázolt rosszullet hasonlóságot mutat Sartre *Az undor* című regényének rosszulleteivel. Bálint a levegőt, a szagokat hibáztatja ájulásáért, ahogyan Antoine Roquentin is. Ájulásuk leírása is hasonló, Bálintot Hildi, míg Roquentint a pincérnő téríti magához. Ám míg Roquentin a szakáll és annak szaga miatt lesz rosszul, addig Mészölynél ez kettéválik. Bálint rosszullete a szagokhoz és a levegő-

⁵ MIHAIL MIHAJLOVICS BAHTYIN: A szó a költészetben és a prózában. In uő: *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba. Budapest, 1976, Gondolat Kiadó. 193.

⁶ MIHAIL BAHTYIN: Az eposz és a regény. In *Az irodalom elméletei III.* Szerk. THOMKA BEÁTA. Pécs, 1997, Jelenkor Kiadó. 27–69.

⁷ MÉSZÖLY, i. m., 161.

höz, míg Hildi rosszullete a szőr látványához köthető. „Szokása volt, hogy a tréningruhája felső részét körbe felhúzta a háta meg a melle közepéig. Így szellőzködött, mikor a láb- és vállizmai még dunsztmeleget kívántak. Ezt az arasznnyi meztelenséget mutatta akkor is felénk, meg egy darabot abból a hátcsigolyái mentén lefutó szőr-csíkból, amire köztudomásúan büszke volt. [...] Ahogy ott a tükörben összeakadt a pillantásunk, akaratlanul is oda kellett néznem a meztelen derekára. És hirtelen megémelyedtem.”⁸ „Vörösesfekete, erősen illatosított szakálla volt. Ahányszor megmozdította fejét, parfümfelhő lebbent felém. [...] És nem is ez volt a legrosszabb: egy idétlen, ízetlen gondolat meredt előttem: valaki közönyösen idetette elébem. Nem nagyon tudom, hogy mi volt a gondolat, de képtelen voltam ránézni, fölfordult tőle a gyomrom. És mindez egybevegyült Mercier szakállának parfümjével.”⁹ A rosszullet után ismerik fel mindketten, hogy nem a világ nem létező rendje miatt nem tudnak boldogulni, hanem önmaguk képezik ennek akadályát. Bálint önmaga értelmét ezután a saját táv megtalálásában keresi, rémálma is egy ismeretlen stadionban lévő futásról szól, a megtett első ezer méter utáni távról, amelyről azonban nem tudja, hogy mekkora.

A kő mindkét regényben a végzetet, illetve a rosszullet kiváltódásának okát képviseli. Roquentin a pusztá érintésétől is undorodik. „A tárgyaknak nem volna szabad *megérinteniük* az embert, hiszen a tárgyak nem élnek. Az ember használja őket, visszateszi őket a helyükre, közöttük él: hasznosak, ennyi az egész. De engem megérintenek, és ez elviselhetetlen. Félek kapcsolatba kerülni velük, mintha csak eleven állatok volnának. Most már tudom: arra is jobban emlékszem, amit a minap éreztem, a tengerparton, amikor fölemeltem a kavicsot. Valami édeskés émely volt az. És milyen kellemetlen érzés! A kavicsból jött, bizonyos vagyok benne, a kavicsból áradt a kezembe. Igen, ez az, pontosan ez: undorféle érzés a kezemben”,¹⁰ illetve „történni fog valami: a rue Basse-de-Vieille sötétjében valami vár rám, ott, pontosan ennek a csendes utcának a sarkán végre elkezdődik az életem. Látom magam, amint előrehaladok; a végzet érzése ez. Az utca sarkán fehér útjelző kő. Távolról koromfeketének látszott, de minden lépésemmel egy kis fehér szín keveredik a feketébe.”¹¹

Bálint életében is központi szerepet kap a kő. Hildi szerint a halálához vezető út a csehországi lemondott versenyt követően kezdődött, amikor eldöntötték, hogy elutaznak egy hétre. *Karlstein*ben Hildit rossz előérzet gyötörte, mert nem tudták elérni közösen a prospektusban talált völgyet. Elmondása szerint ez mindkettejük életére hatással lett volna. hasonló érzete volt az *Égettkő*-völgyben is. „Volt a kabana fölött egy szikla, onnét különösen lelepleződött minden, még az *Égettkő* völgye is – de ezt csak utólag tudtam meg. Sokszor elnéztem onnét ennek a völgygerincnek

⁸ MÉSZÖLY, i. m., 13–14.

⁹ JEAN-PAUL SARTRE: *Az undor*. Budapest, 1995, Novella Könyvkiadó. 12–13.

¹⁰ SARTRE, i. m., 19.

¹¹ SARTRE, i. m., 71.

az oválisát. Olyan volt, mint egy óriási kráterperem”,¹² illetve „a sziklás oldal sárgás-vörösen lángol, ahol a nap éri; különben kékes hamuszürke. Mint egy megkövesedett, monstrum arc kiterítve, aminek látom a profilját a fényben, és a profil fonákját is, a sötétet, ami különben nem látszik. Látom a csíkban futó ülésorok spirálját; aztán egyetlen sziklaélt csak, a magányos árnyékával együtt.”¹³

Az *atléta halálához* hasonlóan Az *undor* elbeszélője is folyamatosan reflektál önnön elbeszélői pozíciójára, illetve az írás feladatára, milyenségére. „Különös: tíz lapot írtam tele, mégsem mondtam el az igazságot – legalábbis nem a teljes igazságot.”¹⁴ „Sok esetben még ezek a foszlányok is eltűnnek: csak szavak maradnak: a történeteket még el tudnám mondani, kitűnően el tudnám mondani őket (ami az anekdotázást illeti, csak a tengerésztisztek meg a hivatásosok múlnak felül) – de hát ezek csak csontvázak. A történetekben szó esik valakiről, aki ezt vagy azt teszi, de az a valaki nem én vagyok, semmi közöm hozzá”,¹⁵ illetve Mészölynél „az egyik nap végigolvastam, amit leírtam eddig az életünkről, s nem voltam meglegedve vele. Ez újra megerősített, hogy csupán vázlatnak tekintsem. Úgy találtam, hogy még mindig túl sok a rögtönzött föltevés, a hasonlítás, az önkényes vonatkozás benne. Bár a kísértés is sok, hogy ezt-azt belemagyarázzak a történetbe.”¹⁶

Mindketten elutasítják a külső befolyásoltságot: „A Sportkiadó például még október végén felajánlotta, hogy utazzam el néhány olyan helyre, ahol hiteles élményeket gyűjthetnék, szerintük. Udvariasan, de visszautasítottam az ajánlatukat. Pedig magam is tudom, hogy hiányosak a följegyzéseim. Amit szerettem volna – a pusztá tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, amelyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet, mert tudja, hogy azzal kezdődik az igazi felejtés – nem sikerült. Mégis irtózom a gondolatától, hogy befolyásolni engedjem magam”,¹⁷ illetve „dokumentumban nincs hiány: levelek, emlékirat-töredékek, titkos jelentések, a rendőrség levéltára. Épp ellenkezőleg: szinte túl sok dokumentum áll rendelkezésemre. Ami mindezekből a tanúvallomásokból hiányzik, az a határozott, szilárd jelleg. Nem mondanak ellent egymásnak, nem, arról szó sincs, de nem is egyeznek; mintha nem ugyanarra a személyre vonatkoznának. Pedig a többi történész is efféle adatokkal dolgozik. Vajon hogyan járnak el? Aggályosabb vagyok, mint ők, vagy ostobább? Ez a kérdés egyébként tökéletesen hidegen hagy. Voltaképp mit akarok? Nem is tudom.”¹⁸

¹² MÉSZÖLY, i. m., 178.

¹³ MÉSZÖLY, i. m., 191.

¹⁴ SARTRE, i. m., 17.

¹⁵ SARTRE, i. m., 45.

¹⁶ MÉSZÖLY, i. m., 96.

¹⁷ MÉSZÖLY, i. m., 97.

¹⁸ SARTRE, i. m., 22.

A reflexiókon kívül az emlékezet működése is hasonló a két regény között. Hildi Bálint halála után végigjárja a megidézett gyermekkor helyszíneit, megpróbálva átélni az emlékeket, ám ez nem lehetséges. A gyermekkor felidézését elsődlegesen két fénykép váltja ki. Az emlékek azonban ezáltal már nem hozzáférhetők, hiszen a fényképek csak egy kiragadott, megállított pillanatot ábrázolnak, az akkori tér pedig megszűnt: a fényképen szereplő gyógyszerterát felvásárolják és átalakítják. A fényképeken szereplők egyike sem tudja felidézni a fotók készítésének körülményeit, ez az emléküik már nem létezik. Sartre elbeszélője sem tud emléket kötni a kedvese régi fényképéhez: „A minap az itatós alatt egy megsárgult kis fényképet találtam. Elnéztem a képet egy percig, s nem ismertem fel. Aztán elolvastam a szöveget a hátán: Anny, Portsmouth, 1927 április 7. [...] Emlékeimet jelenem segítségével teremtem. A jelenbe vetettem, itt hagytak a jelenben. Hiába reméltem, hogy megtalálom a múltat: képtelen vagyok megszökni magam elől.”¹⁹

A jelen mindkét regényben felülírja a múltat. Az olvasó sem tudja másképp olvasni Őze Bálint történetét, csak mint a halálához vezető utat. Az első lapon már tudjuk, hogy Bálint meghalt, Hildi pedig rekonstruálni próbálja az események lefolyását. Roquentin Rollebon életéről írt regénye is emiatt nem íródik meg: „Ezt nevezzük életnek. De amikor elmondjuk az életünket, egyszerre megváltozik minden: csak-hogy ez olyan változás, amit nem vesz észre az ember, hiszen valóságos történeteket mond el. Mintha léteznénk egyáltalán valóságos történetek! Az események egy bizonyos irányban történnek, mi pedig ellenkező irányban mondjuk el őket. Úgy tetszik, mintha az elején kezdenénk: [...]. Valójában a végénél kezdtük. [...] És az elbeszélés fordított irányban halad: az egyes pillanatok már nem halmozódnak egymásra vaktában, megkaparintotta, magához vonzza őket a történet vége, s minden egyes pillanat maga után vonja az azt megelőző pillanatot [...]”²⁰

Mészöly regényében *Az undorban* már jelen lévő sartre-i filozófia (*A lét és a semmi*) több szinten is megjelenik. Sartre felfogása szerint a lét megélésének háromféle módja van: az önmagában-való lét, amely a lét totalitása; az önmagánál-való jelenlét, amelynél a tudat szétválasztja a létezést a létre és az arról gondolkodó tudatra, illetve a valamiért való lét, amely esetében a lékezés célja, hogy önnön identitása legyen. Bálintra mindhárom fázis megélése jellemző. A futásért él, mindent ennek rendel alá, amely közben az Égettkő-völgyben eléri az önmagában-való lét állapotát. Futás közben csak a teste létezésére, működésére figyel, ezért választ magának saját távoakat, illetve ezért lép vissza a versenytől is, hiszen abban az esetben a futás a verseny megnyerésének rendelődné alá. A visszalépéssel kiiktatja a futás célelvűségét, új létállapotba kerül, melynek határát rosszullette képviseli. Hildire ezzel ellentétben az önmagáért-való lét jellemző, amelynek elsődleges célja, hogy a két létet egyesítse, ez azonban összeférhetetlenségük miatt nem lehetséges. A Másikat ugyanis kétfélekép-

¹⁹ SARTRE, i. m., 46.

²⁰ SARTRE, i. m., 54.

pen láthatjuk: szubjektumként, illetve objektumként. Ha szubjektumként fordulunk felé, akkor tárgyiasítjuk, azonban ha szubjektumként érzékeljük, akkor önmagunkat láttatjuk tárgyként. Hildi számára ez az a probléma, amely nem feloldható, ezért nem képes Bálint életrajzának megírására. Önmaga és Bálint ábrázolása folyamatosan változik, hol objektumként jelenik meg Bálint, kitűzött feladatként, teljesítendő távként, hol pedig az elbeszélői pozíció miatt szubjektumként, akitől nem képes függetlenedni még halála után sem. Az interszubjektivitás révén Hildi csak Bálinton keresztül látja önmagát, és ehhez folyamatos szégyenérzet társul. Nem tud megfelelni Bálint igényeinek, nem képes teljesen alkalmazkodni, elfogadja, hogy szeretőket tart mellette, akikről tud, sőt kapcsolatba is kénytelen lépni velük. Ugyanakkor képtelen lezárni kapcsolatukat, azt is elviseli, ha semmit sem tud Bálintról napokig, és a másik semmit sem oszt meg vele gondolataiból. Sartre szerint a cselekvés csakis szituációban lehetséges, akkor, ha az egyén szabadsága maximális kihasználására törekszik. Bálint ezért képes cselekedni Hildivel ellentétben, hiszen nem hagyja, hogy bármi is irányítsa vagy befolyásolja, még maga a futás sem, csak saját testének korlátait kívánja ledönteni. A futás belső késztetés, alapvető lételem.

Hildi cselekvőképtelensége ugyanakkor visszavezethető az átélt traumára is. Azáltal, hogy felkérést kap a szöveg megalkotására, egyben önmaga újraalkotására is lehetőséget kap Bálint halálának értelmezése és feldolgozása kapcsán. A hirtelen haláleset nem pusztán a múlt megismerhetőségének lehetőségét vette el Hilditől, hanem a közös jövőképtől is megfosztotta, így szükségessé vált az önértelmezés az újrakezdéshez. Nem pusztán megismerni szeretné a múltat, hanem olyan formát (és szövegtestet) adni neki, amely lehetőséget nyújt egy új jövőkép kialakításához.

Husserl az észleléshez tartozó retenciót megkülönbözteti a visszaemlékezéstől, amely már a retrospektívan felidézhető múltra vonatkozik. [...] Husserl a korai időelőadásokban arra jut, hogy a retenció a bennünket érő mindenkori ősbnyomást folytonos módosítással átalakítja ugyan, ám így átalakítva egyszersmind meg is őrzi, és ekként az egyéni élethez tartozó egész múltat hozzáférhetővé teszi a retrospektív felidézés, a visszaemlékezés számára, amely mindig megjelenítés avagy re-prezentáció (*Vergegenwärtigung*) révén lehet jelen. A retencionális múlt ily módon válik a felidézett múlt lehetőségfeltételévé. [...] Ezzel szemben a visszaemlékezés originálisan konstituált, újrálétrehozó, benne „a reprezentációk kontinuumában az időtárgy újra teljesen felépül, mintegy újra észleljük, ám éppenséggel csak »mintegy«”.²¹

Hildi azon kísérletei, hogy kettejük életét összekösse, eredményezi azt a szervezőerőt az írásban, amely nem lineáris időrendiségben mutatkozik meg, hanem asszociációs láncokat képez, egymásba mossa az emlékek mellett a múltat és a jelent is. Ezt támasztja az is alá, hogy a múltbéli helyszíneknek mindig megvan a jelenben

²¹ PINTÉR JUDIT NÓRA: *A nem múltó jelen. Trauma és nosztalgia*. Budapest, 2014, L'Harmattan Kiadó /Aspecto-könyvek/. 16.

létező megfelelőjük: a gyermekkori pincének az óvóhely, illetve Réka bábszínháza, kezdő TAC pályájának pedig a BKS-futópálya.

A táv mellett még a fény szerepe kiemelkedő, ez is az emlékezethez köthető. A rácsos fény megjelenik Bálint gyermekkori pincéjében, ahol öten töltötték a nyarakat, amelyek későbbi életüket is meghatározták. Ezt a fényt és helyet keresi későbbi életében is: az óvópincében idézi fel Hildinek gyermekkorát, illetve szeretőjének bábszínházában is ez a fény figyelhető meg. Hildi számára ez a fény negatív töltettel rendelkezik, rácsos fénysugarakat ír le az orvossal folytatott beszélgetés során a szállodai szobában, amikor Alexi figyelmezteti, hogy valami gond van Bálinttal, illetve Bálint halálnak délutánján a fenyvesben, mikor a futó keresésére indulnak. Ez a ferde szögben eső fény az életben bekövetkező változást vetíti elő, ilyennél kötik meg öten Picúrral az egyezséget, amely Bálint későbbi életét végigkíséri, ám soha nem teljesedik be; illetve ilyen fény van Réka bábszínházában is, amikor Bálint a szeretőjévé teszi bátyja feleségét. Mindkettő nagyban befolyásolja életét, korlátozza céljai elérésében. Hildi rőzséből rakott tüze is rácsos mintával vonja be a szobát, ám itt nem Bálint élete változik, hanem Hildié, aki akkor sem tud szakítani Bálinttal, amikor az három napig nem jön haza. Pont úgy nem tudnak egymással élni, ahogy egymás nélkül sem.

A narráció folyamatos kudarcát jelzi a szövegben előforduló műfaji sokféleség is. Hildi életrajz megírására kap felkérést, ez azonban nem sikerülhet, hiszen nem tud objektív maradni. Bálint élettörténete értelmezhető egyfajta példázatképp is, a gyerekeknek eljátszott bábmese pedig afféle parabola a parabolában. Bálint halálakor Hildi vissza is utal erre az állatok felsorolásával. Hildi nem tud a kijelölt műfaj korlátai között maradni, objektív narrációra tett kísérlete kudarcba fullad, ám a regény szövege éppen ezáltal jöhet létre.

A regény szövegi szerveződésének, összetartó metaforikájának Hildi természetszerűleg nincs tudatában, miután a narrátor-Hildi kompetenciája már nem terjed ki az általa létrehozott szöveg diszkurzív rendjére. E kompetencia csak a szöveg nyelvi szubjektuma számára adott. Hildi csak a megértés küszöbéig jut el, az igazi megértés csak a szövegmetaforika szintjén valósul meg, ugyanis ez Bálint halálát egy másik szemantikai körben értelmezi újra.²²

Hildi nem tudja dekódolni Bálint tárgyait, ahogyan feljegyzéseit sem mindig. Megjegyzi több helyen, hogy Bálint füzeteiben csak távok és ezek eredményei láthatók, ám Hildi ezeket nem tudja értelmezni, nem tud emlékeket, teljesítményt kötni hozzájuk. Bálint számára ezek a feljegyzések egyértelműek, az elért célokat, távokat tartalmazzák, mintegy emléket állítva egy-egy megtett távnak. „Most ez a timsódarabka is itt van az íróasztalon. Meg egyéb fényképek, levelek, egyleti igazolványok, arany- és ezüstérmek. S néhány notesz. Ezekbe pontosan feljegyezte, hogy melyik évben és hónapban milyen edzéseket folytatott, s milyen eredményeket ért el. [...]

²² OTTLIK, i. m., 355.

Ezért is döbbsentett meg a Dreher-Maul doboz. Miért őrizte? Miért volt szüksége rá? Így vitte a sprinteremlékeit is magával, ellenszerűl vagy valamilyen mementóképpen, mikor az ezredik meg ötezredik métert taposta? De egy halott már semmit sem ígér cserébe, ha kérdezzünk. Talán a tárgyak még. És az a megkésétt szorgalom, ami az emlékezés.”²³

A szövegben megfigyelhető, hogy Hildi sokáig nem ismeri fel, hogy nem Bálint írja a szöveget, hanem neki kell megalkotnia azt. Kezdetben számára a fő cél nem a Bálintról szóló szöveg megalkotása, hanem magának Bálintnak a megalkotása, leképezése a szövegben. Hildi ugyanúgy olvasóként szeretne viselkedni, mint a regény szövegének olvasója, a leírt emlékek, mondatok alapján Bálintot szeretné mintegy életre kelteni.

Újra emlékeztetbe idézzük, hogy a metafora a lírai költészettől elidegeníthetetlen szókép, és hogy a metonímia pedig az epikus költészet legfontosabb szóképe. Megjegyezzük, hogy a lírai költő ebben a vonatkozásban igyekszik beszélőként feltüntetni magát, viszont az epikus költő a hallgató szerepét vállalja magára, akiről feltételezzük, hogy olyan cselekedeteket közöl, amelyeket hallomásból ismer.²⁴

Az *atléta halála* elbeszélhetetlenségét több sajátos prózapoétikai eszköz idézi elő. Egyrészt Mészöly az időt alárendeli a térnek, ezáltal sajátos asszociációs rendet képezve a történetben, ahol múlt és jelen folyamatosan összemosódhat; másrészt alapvető ontológiai különbség van a két szereplő között. Bálint saját világa zárt, amelyre nem hatnak a külső ingerek, önmagában egyedülálló, míg Hildi alárendeli magát Bálintnak, csak az ő vetületében tudja látni és láttatni magát. Ez azonban nem lehetséges, nem képeznek közös egészet, így emlékeik sem lehetnek közösek. Ez abban is érzékelhető, hogy Hildi életéről szinte semmit sem tudunk meg, csak Bálint világában létezik. Nem válik el a regényben élesen objektum és szubjektum, a kettő folyamatos összemosása elbizonytalanítja az elbeszélői pozíciót, ezáltal nem jön létre egységes történetírás, hanem maga az írástörténet lép a helyébe.

²³ MÉSZÖLY, i. m., 24–27.

²⁴ ROMAN JAKOBSON: Az afázia nyelvi tipológiája. In uő: *Hang – jel – vers*. Budapest, 1972, Gondolat Kiadó. 215–216.

BURJÁN ÁGNES

A REGÉNY MŰFAJA, AVAGY A MŰFAJ REGÉNYE?

A Jadviga párnája rejtett műfaji rétegei

Bár a *Jadviga párnája* az alcím paratextuális utalásával előre meghatározza saját műfaji minőségét, a kritikai gondolkodás gyorsan felismerte a regény játékra hívó gesztusát, s eleget tett a híres genette-i tézisnek, miszerint „egy szöveg műfaji helyzetének meghatározása nem magának a szövegnek a dolga, hanem az olvasóé, a kritikusé”.¹ Závada regényét olvasták már a XX. századi családszociográfia egyik alapműveként,² történelmi regényként, ehhez kapcsolódóan basztard regényként.³ Volt, aki a művet a mitologizáló regényhagyományhoz csatolta,⁴ s volt, aki elsősorban szerelmes regényként tekintett rá.⁵ E kódhoz kapcsolódva foglalkozott egy tanulmány a regény flaubert-i szöveghagyományával, melynek egyik kiindulási pontját a házasságtörést tematizáló regény architextusa adta.⁶ A két legáltalánosabb műfaji olvasatot mégis a napló- és a családregegy kategóriái képezik. Ez utóbbi három megjelölés került be az *Akadémiai Kézikönyvek* sorozat *Magyar irodalom* című kötetébe is, mely a magyar irodalomtörténet elbeszélhetőségének legadekvátabb módját a műfajok alakulástörténete felőli olvasatban jelöli meg.⁷ Závada könyvéről *Az önéletrajz újabb változatai* fejezetcím alatt olvashatunk, mint a fiktív énkonstrukciókat a naplóirodalom műfaji hagyományát folytatva megvalósító kortárs regényről.⁸

¹ GÉRARD GENETTE: Transztextualitás. Ford. Burján Mónika. *Helikon*, 1996/1–2, 85.

² „A könyv nemcsak jelentékeny regény, de a XX. századi magyar családszociográfia alapműve is.” SÜKÖSD MIHÁLY: Regényíró a küszöbön. *Mozgó Világ*, 1998/4, 113.

³ ZSILKA TIBOR: Basztard kultúrtermék. *Alföld*, 1998/6, 92–97.

⁴ BOMBITZ ATTILA: Párnakönyv. *Tiszatáj*, 1998/1, 74–83.

⁵ A teljesség igénye nélkül példaként sorolhatjuk ide az alábbi kritikákat: FÖLDES ANNA: Závada Pál – Jadviga párnája. *Kritika*, 1997/11, 40–42.; GYÖRFFY MIKLÓS: Egy nagy magyar szerelmes- és családregegy. *Magyar Nemzet*, 1997; KÁROLYI CSABA: Életfogytiglan, avagy „Egy nő szörnnyeteg”. *Jelenkor*, 1998/3, 343–348.

⁶ SZÁVAI DOROTTYA: A Bovaryné mint szöveghagyomány. <http://zavada.irolap.hu/hu/szavai-dorottya-a-bovaryne-mint-szoveghagyomany> [2015. okt. 10.].

⁷ *Magyar irodalom*. Szerk. GINTLI TIBOR. Budapest, 2010, Akadémiai Kiadó.

⁸ SCHEIN GÁBOR: Kortárs irodalom – Az önéletrajz újabb változatai. In uo., 1039–1041.

A kötet az önéletrajz műfaji kategóriáját a kortárs széppróza felől definiálja újra, és terjeszti ki a fogalmat minden olyan fikcióra, amely az énelbeszelés és a textuális emlékezet összjátékából képződik meg. Ennélfogva a regény önéletrajzi olvasata kizárólag a regényfikció szerinti főhősök önéletírásaira alapozódik.

Jelen írásban részben e műfaji olvasatokat kíséreljük meg kiegészíteni olyan, a regényre még nem alkalmazott kódokat javasolva, melyek reményeink szerint termékenyen strukturálják újra a regény jelentésrétegeit. Nagy hangsúllyal esik latba a *Jadviga* műfaji medialitás felőli vizsgálata, melyre a mű tipográfiai megoldásaival, üres lapjaival igencsak invitálja az olvasót. Ami segít rámutatni arra, hogy a regény önéletírásként való interpretációja nem merülhet ki egy olyan olvasatban, mely a fikció szerinti három író-főhős öntematizációját követi, hanem a műfaj⁹ egy sajátos újraírásával is számolnia kell.

Závada Pál köztudottan szociológusként kezdte pályáját, mely tény nagyban meghatározza az irodalomtudományos kritikának a szerző szépírói munkásságára vonatkozó beszédmódját. A recepció egyik kedvelt kérdésirányát képezik a Závada-művekben megőrződött szociográfusi nézőpont megvalósulási módozatai. Az életmű értelmezői között akad, aki a *Kulákpréstől* a *Jadvigáig* a referenciakötelék fokozatos kioltását határozza meg a szerző poétikájaként.¹⁰ Hasonló következtetés, mely szerint Závada tényirodalmi és szépirodalmi munkái beépülnek egymás értelmezési körébe. Miként a *Kulákprés* nagyon sok témája és szereplője újjáíródik a regények-

⁹ Noha egyetértünk a szakirodalom azon elgondolásával, hogy az önéletírás nem sorolható a szigorú értelemben vett műfajok sorába, tanulmányunkban mégsem mondunk le a terminus használatáról, mert a műfajfogalom használati körének tisztázása meghaladja e tanulmány kereteit. Tény, hogy nehezen behatárolhatók azok a kritériumok, amelyek alapján számba vehető az önéletírásként definiálható szövegek köre, de létezésük nem tagadható. Nehéz megragadhatóságuk egyik magyarázata Bókay Antal megfogalmazásában, hogy „technikai egyrészt történetileg változnak, másrészt más és más szövegeket olvastak régebben és olvasunk ma önéletrajzként. [...] [A] hagyományosabb, kerek személyt prezentálni szándékozó önéletrajzok mellett sok olyan is született, amely megbontó, összezavaró önéletrajz, egy olyan szelf-prezentáció, amelyben a szerző saját személyes létének inkoherenciáját jelzi, éli, teremti [...]”. Az a kulturális periódus, amelyet posztmodernnek nevezünk, a szelf ilyen aspektusát hangsúlyozza.” BÓKAY ANTAL: *Önéletrajz és szelf-fogalom dekonstrukció és pszichoanalízis határán*. In *Írott és olvasott identitás – Az önéletrajzi műfajok kontextusai*. Szerk. Mekis D. János – Z. Varga Zoltán. Budapest, 2008, L’Harmattan. 41. Interpretációnk az önéletírásként való olvasás egyetlen kritériumát némileg önkényesen a szerzői önreflexivitásban, az önéletrajziság tematizálásában határozza meg. Hasonlóképpen tágan értelmezi a műfajt Jens Brockmeier teóriája: „It may be not so difficult to define autobiographical narrative: a story, or a part of it, that refers on one way or another to one’s life history.” JENS BROCKMEIER: *From the end to the beginning – Retrospective teleology in autobiography*. In *Narrative and Identity – Studies in Autobiography, Self and Culture*. Ed. Jens Brockmeier – Donal Carbaugh. Amsterdam, Philadelphia, 2001, John Benjamins. 247.

¹⁰ BOMBITZ, i. m., 76.

ben, megteremtve ezáltal azok befogadási terét, Závada művei a szociográfia és a regény határán mozognak, miközben a saját írói hang keresési folyamatának dokumentumaivá is lesznek.¹¹ Írásunk annyiban kívánja kiegészíteni ezt a kérdésirányt, hogy a *Jadviga párnáját* olyan kísérleti regényként tételezi, mely a szociográfiától való eltávolodás első állomásaként saját eszköztárát kutatva próbálgatja végig az elbeszélő próza műfajainak lehetőségeit és korlátait, s kísérel meg választ adni a kérdésre, mi tesz egy szöveget regénnyé. Eközben a regényíró alakzatként is megkonstruálódik: akként a figuraként, aki a regényfikcióban a dokumentumgyűjteményre rálátal, és kiadva azt, a sajátjává teszi.¹² Mindezt egy fikció és valóság határait sajátosan leromboló körkörös struktúra kiépítésével valósítja meg a mű, melyben a címlap paratextusai is jelentős szerephez jutnak. Erről maga a szerző is nyilatkozik: „az alcím az, hogy Napló, de kurzívval szedve, azt is Miso írta oda. Mert, hogy szerintem Miso téved, mert ez egy regény [...]”¹³ S az alcím mellett a cím is a fikció része, amennyiben az utolsó előtti oldalon felbukkanó szerzőalteregónak tulajdonítható.¹⁴ Ez alapján maga a szerzői név is bevonható a játékba annak önironikus reprezentációjaként, hogyan vált a szociológus Závada Pál egy dilettáns hermeneuta által összeállított dokumentum felfedezésével, értelmezésével és kiadásával szépíróvá. Ezt támogatja a könyv önreflexív külső formája is.

A REGÉNY INTERMEDIÁLIS OLVASATA

Kibédi Varga Áron 1996-os akadémiai székfoglaló előadásának¹⁵ műfaj történeti áttekintésében a következő kép rajzolódik ki: az egyes korszakok poétikájának függvénye, hogy a monomediális vagy a plurimediális műfajok kerülnek-e előtérbe, ami-

¹¹ BUCUR TÜNDE CSILLA: Műfajok határán – Hagyomány és saját toll Závada írásaiban. In *PhD-konferencia – A Tudomány Napja tiszteletére rendezett konferencia tanulmányaiból*. Szerk. Kötél Emőke. Budapest, 2009, Balassi Intézet Márton Áron Szakkollégium. 167–192.

¹² Ennek fordítottjára tesz majd kísérletet a szerző, amikor a szociográfia határait rákérdezve írja újra a *Kulákprést* 2006-ban, immár túl három regénykiadáson. Érdekes a *Kulákprést* 2006-os kiadásának előszavából idézni: „A történelmi-szociológiai kutatás, dokumentálás és az írás együttes művelésének a magam számára járható útjait akartam kipróbálni, bizonyos kérdések és válaszok, módszerek és műfajok egybefogásának lehetőségeit és határait szerettem volna kitapogatni – vagyis szociográfiát írni a saját tollammal.” ZÁVADA PÁL: *Kulákprést – Család- és falutörténeti szociográfia – Tótkomlós 1945–1956*. Budapest, 2006, Magvető. 9. Ezt teszi a *Jadviga párnája* írójaként is: módszerek és műfajok egybefogásával kutatja, hogyan lehet fikciót írni a saját tollával.

¹³ Závadát idézi BORDÁS SÁNDOR: A negyedik kéz munkája, avagy a többnyelvű szerző elnémulása. *Bárka*, 2000/5, 75.

¹⁴ Vö. BEDECS LÁSZLÓ: Pálfordulás. <http://zavada.irolap.hu/hu/bedecs-laszlo-palfordulas> [2015. okt. 12.].

¹⁵ Az előadás anyagából készült tanulmány: KIBÉDI VARGA ÁRON: A műfajokról. *Irodalomtörténet*, 1996/3–4, 412–425.

nek a társadalmi szokásrendszer mellett a foglalkozás is függvénye lehet. Ahogy egy színházi rendezőnek, úgy a szociológusmúltú Závadának is közege az egyszerre több érzékszervet mozgásba hozó olvasásmód. „Mihelyt egy műfaj eltér a konvencionális elvárásoktól, látszólagos monomedialitása megrendül: ha egy vers [...] tipográfiája szokatlan, azonnal nézni kezdjük azt, amiről azt hittük, hogy »csak« olvassuk.”¹⁶ A *Jadviga párnájában* Misu dőlt betűs jegyzetei színesítik ily módon a szövegpercepciót. Bár a tiszta monomedialitás elméleti konstrukció, minden szöveg felidéz mentális képeket, megindulva így a bimedialitás felé,¹⁷ a Závada-mű szövegteste különleges: egy valaha szétesett, házilag egybefűzött könyv, melynek olvasása közben maga a befogadó is egy talált tárgy felkutatójává lesz. E saajtszerűen megalkotott medialitásával Závada műve a művészkönyv jelenségéhez látszik közelíteni, melyet Nagy Pál 1995-ös kötetében¹⁸ vett fel az irodalom új műfajai közé egy olyan intermediális műfajként, melyben a jelentés a nyelvi és a képzőművészeti kódrendszer együttes jelenlétéből bontakozik ki. Sajátja a gazdag expresszivitás, tapintása fontos része az érzékelésnek.¹⁹ Olyan médium, amely az alkotás folyamata során önálló üzenetté válik.²⁰ Bár a mechanikus úton való sokszorosítás kritériumának nem tesz eleget a mű, mégis a művészkönyvekre jellemző módon a tömegcikknek világára reflektáló kompetitív alkotás, mert digitalizált változatát olvasva jelentéssége erőteljesen visszaszorul.²¹

Kibédi Varga implicit plurimedialitásként nevezi meg azt a jelenséget, amikor egy műalkotásban érzékelhető egy másik műfaj jelenléte, és az a konvencionális elvárások meghíúsítása révén a befogadót váratlan mentális képek alkotására készíti. Például ha egy színházi előadás az események bemutatása helyett színészi elbeszélésbe kódolja a jelentést, azt várja el a befogadótól, hogy „a látottakon [...] túl, képzelje el [...], amit nem lát”.²² Závada könyve a dialogikus naplóforma, az üres lapok és a paratextuális kódok által arra készíti olvasóját, hogy ne csak az írott jeleket kódolja át mentális képekbe, hanem az írott jelek közti űrt, a hiányt is. Sem a történetek sora, sem a globális történet nem ér véget a bejegyzésekkel: ott vannak az üres lapok és a kézben tartott könyv. Így a bejegyzések egy narratív keret kellékeivé lesznek, ez pedig a naplókönyv sorsának, illetve a szépiróvá válás elbeszélésen túli elbeszélése.

¹⁶ Uo., 418.

¹⁷ KIBÉDI VARGA, i. m., 418.

¹⁸ NAGY PÁL: *Az irodalom új műfajai*. Budapest, 1995, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely.

¹⁹ Uo., 231–232.

²⁰ Uo., 232.

²¹ A Petőfi Irodalmi Múzeum által 2010-ben a Digitális Irodalmi Akadémián megjelentetett mű sem a kézzel összefűzött naplókönyvjelleget, sem az üres oldalak átlapozásából fakadó jelentésséget, sem pedig a lapalji jegyzetek olvasásfolyamatra tett hatását nem képes visszaadni.

²² KIBÉDI VARGA, i. m., 419.

A REGÉNY METASZINTJE

A *Jadвига párnája* magába építi saját keletkezésének és befogadásának történetét, játszik a fiktív és a reális közti határ elmosásával, több szinten is határsértést követ el, ami által belép a posztmodern metaregények sorába.²³ A regény flaubert-i szöveg hagyományát vizsgáló tanulmány elsősorban a szerzőség kérdésében látja megképződni a mű metaszintjét: „Ondris és Jadвига [...] nem pusztán regényhősként, hanem egyszersem szerzőként áll az olvasó előtt.”²⁴ A tanulmány a naplók kétneműségében az androgün mítoszok újraírását fedezi fel, melyeknek a világ teremtését magyarázó vonását a szövegvilág-teremtés működésmódjára vonatkoztatja, vagyis a szerzői tudatot osztottnak, kétnyelvűnek és kétneműnek mutatja. Ezt az olvasatot kiegészítve vizsgáljuk meg az osztottságot immár a harmadik beleíró-szerkesztőre is kiterjesztve, azt feltételezve, hogy a fiktív szerzői szubjektumok osztottsága az empirikus szerző világban való önszituálásának krízisét a saját nyelv keresésére irányuló alkotói válságként hivatott reprezentálni.²⁵

A regény úgy írja újra az önéletrajz műfaját, hogy a naplóba író szereplők az életrajzi író metaforáiként (alteregóiként) – megképezve a de Man-féle *önéletrajzi dimenziót*²⁶ – képesek a nyelvkeresés folyamatának lenyomatát adni. Ugyanakkor a regény önéletrajzi aspektusa a kronológiai csúsztatással élő kompozíciós eljárás révén,²⁷ amely az önéletíró ÉN nyelvi életszakaszainak folyamat jellegű ábrázolá-

²³ Vö.: „[A] metaszint beépült a szövegek testébe, a mű nem önmagában az, hanem mindazokkal a cselekvésekkel, amelyek vele kapcsolatban megtörténnek. A posztmodern regényekben bekerül saját értelmezésük, keletkezésük és befogadásuk története [...]” BÓKAY ANTAL: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Budapest, 1997, Osiris. 264.

²⁴ SZÁVAI, i. m.

²⁵ Foucault a posztmodern írásmód etikai elvét bontja ki a beckett-i „mit számít, ki beszél” kérdésfelvetésre alapozva: „Olyan elv ez, amely az írást nem mint eredményt jelzi, hanem mint folyamatban lévő gyakorlatot uralja. [...] E fordulat az írást jelek játékvá alakítja, olyan játékká, amely nem annyira ahhoz a tartalomhoz igazodik, amelyet jelöl, mint inkább a jelölő saját természetéhez. Az írás ugyanakkor mindig saját szabályszerűségének határait próbál-gatja, túllépve és megfordítva egy rendet, amelyet elfogad, és amellyel játszik.” MICHEL FOUCAULT: *Mi a szerző?* In uő: *Nyelv a végtelenhez*. Debrecen, 2000, Latin Betűk. 122.

²⁶ De Man az önéletírást mint olvasásmódot értelmező elhíresült írásában Wordsworth *Prelude* című alkotását elemezve mutatja be, hogy a szereplők az írói-életrajzi én különféle élethelyze-teinek megtestesítőivé válhatnak egy szövegben: „[A] veszteség mindezen alakjai, akik a *Prelude*-be lépten-nyomon feltűnnek – lebénult, megcsönkult emberek, vízbe fúlt hullák, vak koldusok, halálukon lévő gyerekek –, tulajdonképpen Wordsworth saját költői énjének a megjelenítői. Felfedik az önéletrajzi dimenziót, ami ezen szövegek mindegyikében közös.” DE MAN: *Az önéletrajz mint arcrongálás*. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2–3, 99.

²⁷ A naplókönyvbe Osztatni András kezd el írni 1915. február 5-én, amelyet halála után, 1937-ben Jadвига folytat, majd az ő halála után, 1954-től Misu vezeti a könyvet 1987-ig, haláláig.

sát segíti elő, Jens Brockmeier dialóguselvű autobiográfia-elméletével még inkább megközelíthető. Brockmeier szerint az önéletrajzi én különböző nézőpontok összjátékából, azok dialogicitásából is megképződhet; elmélete újragondolja a műfajnak a leírtak referencializálhatóságára vonatkozó kritériumát: nem szükségszerű, hogy az elbeszélő vagy az elbeszélte én azonosítható legyen egy valós személlyel, hanem az különböző szereplőkben, nézőpontokban és hangok dialógusában is formát öltethet.²⁸ Eszerint az önéletírás olyan alakzat, mely leírható egy, a kezdettől a végpont felé haladó fejlődési folyamatként, s az azt magába rejtő narratíva lehet töredékes, magában foglalhatja más történetek és más műfajok különböző elemeit.²⁹

Az ÉN osztozottságát a regény egy hierarchikus, több szinten szerveződő narratív rendszert kiépítve mutatja fel. Főszövegként eleinte Ondris naplóját tekintjük, ebbe ágyazódnak bele a még „arctalan” lábjegyzetek és Jadviga beírásai. Ahogy fokozatosan kirajzolódik az író-szereplő Misu alakja, megképződik a metanarratív szint: a beágyazottként viselkedő narratíva a két narratív világot illetően átfogóbb tudással rendelkezve, az olvasó figyelmét kisajátítva fölé nő a szövegnek. A valóság és fikció közötti határt is kérdésessé téve alkotja meg a szöveg a metafikciós szintet, amint a három narratív szint kiegészül a szövegen kívül realizálódó negyedikkel. A Misu narratívájába épített szociológus esetében a szerzői metalepszisnek egy igen sajátos megvalósulási formája jön létre: a szerző nem elbeszélőként lép be a szereplők területére, vagyis a metafikció nem narrátori tematizálásáról van szó. Mégis, onnantól kezdve, hogy fiktív figuráját valóságosnak kezdjük érzékelni, megteremtődik a figura narratív dimenziója, mely mások narrációjából tevődik össze. Ez azt a befogadói tapasztalatot eredményezi, hogy az olvasásfolyamatot Závada szerzőként való elfogadásával kezdjük, és azzal is fejezzük be. A jelenség Hofstadter hurokfogalmával³⁰ igen jól leírható, hiszen a befogadó a hierarchikus rendszer szintjei között felfelé haladva egyszer csak az eredeti szinten találja magát. A fiatal szociográfus epizódja emellett egy mise en abyme-ot konstituál, mely a híres Velázquez-kép (*Az udvarhölgyek*) struktúrájára emlékeztet: ahogy a Velázquez-festmény is kimutat a képtéren kívülre, úgy visz ki Závada regénye is a szövegtéren kívülre.

²⁸ „Neither the teller nor the told are necessarily concrete empirical persons but can also take shape as narrative figures, for example as points of view or voices [...]” BROCKMEIER, i. m., 265.

²⁹ Vö. uo., 247–248, 269.

³⁰ DOUGLAS RICHARD HOFSTADTER: *Gödel, Escher, Bach*. Ford. Lipovszki Gábor. Budapest, 1998, Typotext. 691.

A MŰVÉSZREGÉNY FELŐLI OLVASAT

A szerzőség ilyenén megjelenítésében a művészregény műfajának sajátos újraírását véljük felfedezni. A terminus használatában Harkai Vass Éva monográfiájára³¹ támaszkodunk, mely szerint a művészregény olyan nagyepikai műfaj, amely önállóan nem, csakis más műfajokkal egybeszövődve létezik.³² Ennek a műfaji szimbiózisnak a részleges feltérképezését is igyekszünk elvégezni, mikor is a regény lehetséges pretextusait kutatjuk.

„A művészregény olyan regénytípus, amelynek főhőse művész”,³³ mégpedig „a világban [...] helyét kereső művész”, aki az élettel diszharmonikus viszonyban áll, s így „a művészregények többségében művészet és élet, művész és valóság [...] alapvető bináris oppozícióként, [...] jelenik meg”.³⁴ A fikció szerint Ondris életének kudarcai elől menekül az írásba. Léte sem a gazdálkodó, sem a férj, sem az apa szerepében nem teljesedik ki, míg az írásfolyamat által konstruálódó szubjektum elnyeri létének értelmét, amikor olvasni, értelmezni kezdik. Figurája mégis parodisztikus színezetet kap írói ambíciójának válasz nélkül maradásában.³⁵ Az Ondris által teregetett szövegtest a saját elbeszélői hang keresésének metaforájává válik. Kesergésének modalitása olykor Goethe *Werther*-ének szenvedéseit idézi. Nemcsak stílusában, történetében is imitálja a *Werther*-t. A fabula kifordított, komikus átírata, hogy főhősünk Németországban a tengerparton könnyűszerrel magáévá teszi a szépséges Lottét, míg áhított hölgyét, bár feleségül veheti, szerelmét nem nyerheti el, míg a bizonyos kívülálló harmadik fél bármikor megkaphatja. A mikszáthi elbeszélő próza imitációjaként olvashatjuk azt az – egyébként a *Kulákprés* előszavában is szereplő – eseményleírást, melyben Ondris Buchbinder Miki műhelyében egy rajzot meglátva felidéz egy 1795-ös történetet, mely szerint a templom tornyának csúcsáról munka közben lezuhant egy bádgoslegény.³⁶ Az akár önálló novellaként is olvasható szövegrész egyszerre evokálja (a hűtlenség motívumán keresztül is) a *Tímár Zsófi özvegységének* tragikus történetét,³⁷ valamint a *Bede Anna tartozása* és a *Péri lányok szép hajáról* bűjtatott erotikáját.

³¹ HARKAI VASS ÉVA: *Művészregény a 20. századi magyar irodalomban*. Újvidék, 2001, Forum.

³² Uo. 19, 28.

³³ Uo. 15.

³⁴ Uo. 16.

³⁵ Példaként említhetjük azt a kiadásra szánt, de nem közölt novellavázlatot, melyet Misu beilleszt a naplóba.

³⁶ ZÁVADA PÁL: *Jadviga párnája*. Budapest, 1997, Magvető. 99. (A továbbiakban minden idézetet e kiadás oldalszáma követ.)

³⁷ A mikszáthi motívum Ondris utolsó előtti bejegyzésében még egyszer előkerül az öngyilkosság gondolatában: „Vagy nem fogódzok meg mégse?, mert magával húz a Hlavicska János bádgoslegény röpteútja, melyet már hetek óta nem tudok kiverni a fejemből...?” ZÁVADA: *Jadviga...* 372.

A művészregények ismertetőjegye, hogy a főhős olvasmányait is bevonják a metaforikus szövegszerveződésbe.³⁸ E szövegrészekben megjelenik az irodalmat saját életétől függetleníteni nem tudó művészszerző problémája: „Telehajigáltam a homokfutó ülésaját könyvvel (Mikszáth, Bródy, Lovik, Herczeg, Gárdonyi, Balzac sat.), de mindezt ideig akárhányba kezdtem, fejezet-félúton elejtem, tépelődve, hogy ez vagy az, amiről írnak, hogyan van énvelem, s aztán megint és megint csak Jadvigán az eszem”.³⁹ Ebből az aspektusból nyer új értelmet, hogy Ondris szövege a napló műfaji keretében szerveződik; a napló a leginkább referenciális írásos műfajként bejegyzéseit kezdettől a fikcionalitás határpontjára utalja, így hozva létre a dokumentarizmus és fikció nyelve közt ragadt szerzői szubjektum figuráját, mely alapján a hétköznapi élethez tartozó feljegyzések szintén a saját valósághoz való ragaszkodás jeleivé lesznek.

Ezzel szemben Jadviga önéletírása retrospektív vallomásként, gyónásként értelmezendő, „beleírásaival” lelki életének, törekvéseinek, világnézetének olykor önostorozásig menően őszinte feltárását végzi el. Jadviga önéletírása memoár, s a memoárszerző „szándéktalanul is epikai kompozíciót alakít: [...] »könyvet« ír, nem egyszerűen feljegyzéseket”.⁴⁰ Emellett a fiktív levél műfajához utalja bejegyzéseit, amennyiben van megszólítottjuk, címzettjük („Dusa moja”, az elhunyt férj).⁴¹ Mégsem magánlevelek ezek, mert bár közvetlen stílusuk megfelel a műfaj kritériumainak, komponáltságuk, retoricitásuk annál kevésbé. Jadviga irodalmi leveleket ír: műveltsége révén kiválóan uralja a nyelvet, melyet kifejleszt magának a valóság elferdítésére, így állítva azt önmaga szolgálatába. Nyelvének metaforikus átíratát lelhetjük meg a Mamovka és Ondris általi *gőgöspáva* megnevezésben, és Ondrisnak abban a Gárdonyitól⁴² kölcsönzött mondatában, melyet Jadviga szuggesztív személyiségének

³⁸ Vö. MARKO ČUDIĆ: Lehet-e a Korai bánatot a művészregény ironikus változataként értelmezni? *Forrás*, 2009/2, 29.

³⁹ ZÁVADA: *Jadviga...* 72.

⁴⁰ POMOGÁTS BÉLA: Magánbeszéd közügyben – Az újabb magyar naplóirodalom hagyományairól. *Alföld*, 1991/8, 73.

⁴¹ Alexa Károly kritikája tett ugyan említést a levélforma megjelenéséről, azonban nem rendeli azt a Jadviga-diskurzushoz: „Három napló, megtoldva levelekkel s egyéb fragmentális-magánérdekű följegyzésekkel”. ALEXA KÁROLY: Magyar táj tót ecsettel. *Kortárs*, 1998/3, 108.; Bordás Sándor számol ugyan a Jadviga-bejegyzések megszólító formáival, nem köti azokat a levélformához: „[A] közvetlen érintkezési vágy határozza meg a Jadviga-részek hangvételét, stílusát is, mely megszólításokkal [...] a párbeszéd érzetét kelti. Fontos különbség [...], hogy míg az első bejegyző csak önmagával és kétségeivel nézhetett szembe [...], addig Jadviga [...] valakihez szól.” BORDÁS, i. m., 79.

⁴² Vö.: „Továbbá úgy tűnt nekem, hogy Ondris stílusa néha például Gárdonyiéhoz hasonlít, hát olvastattam vele Gárdonyit, és kiloptam a *Hosszúhajú veszedelemből* ilyen mondatokat, hogy: »A pávatoll végigvonul rajtam a sarkamig«.” A vadasmártás íze. Závada Pállal Rakovszky Zsuzsa beszélget. *Beszélő*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/a-vadasmartas-ize> [2015. okt. 8.].

kifejezésére alkalmaz: „a pávatoll végigvonult rajtam a sarkamig”. A *pávatoll* szó etimológiájában is visszautal a Jadviga-nyelv zsúfolt túldíszítettségére, hiszen *toll* szavunk metonimikus névátvitelen alapuló jelentése ’íróeszköz’. Jadviga beszédmódjára Misu narratívája is reflektál, amikor a kanti esztétikum fogalmát Móricz Zsigmondtól⁴³ kölcsönzött szavakkal írja újra: „énnekem az mindig szép, ha ilyen őszintén marcangol [...]. És szerintem szép az, aminek láttára az ember tényleg önkéntelenül szinte fölkiált, hogy szép!”⁴⁴

Míg Ondris képtelen elszakadni a referenciális nyelvtől, addig Jadviga messzire eltávolítja azt önnön referenciájától, így szövegteste a túlretorizált szépirodalmi nyelv alakzataként olvasható, mely mind architektuálisan, mind a transzparencia tematikus hálóján át kapcsolódik Rousseau *Vallomások* című művéhez, és mutatja fel újra annak a gondolatnak a lehetetlenségét, hogy a vallomás az embert „a maga természetes valóságában” megjelenítse. De Man megfogalmazásában: „Vallomást tenni annyi, mint az igazság nevében legyőzni a bűntudatot és a szégyent: [...]. A történetek kendőzetlen elmondásával helyreáll az etikai egyensúly ökonómiája, és kezdetét veszi a megváltás”.⁴⁵ Ahogy azonban a *Vallomások* elbeszélője, Jadviga sem képes a pusztá események elmondására szorítkozni, és apologetikus beszédmódra vált. A mentegetőzés pedig „valóban felmenti a vallomástevőt, s ezzel már keletkezésében fölöslegessé teszi a vallomást”.⁴⁶ Jadviga vallomása sem jóvátétel, csupán verbális megnyilatkozás, amelynek igazságában sem lehetünk biztosak.

A Jadviga-bejegyzések egyik epizódja felkínálja egy olyan olvasat lehetőségét, mely a Winkler Franci-szálat Choderlos de Laclos *Veszedelemes viszonyok* című regényének hipertextusaként tételezi. Amikor Jadviga hajadonként, Franciba szerelmesen a Winkler család könyvtárszobájában kinyitja Flaubert *Bovarynéj*át, megtalálja benne Franci unokahúgának, Hildának írt levelét, melyben a nőcsábász Franci Jadviga elcsábításában intrikusául fogadja kuzinját. A levéldíszetek stílusukban is imitálják a csábító Valmont-figurát: „bájos, de jelentéktelen szobanövényké”-nek nevezi benne Jadvigát, aki most hirtelen „virágozni kezdett”, így megpróbálja „ezt a bimbót” leszakítani. A Madame Tourvel felőli olvasatban Jadviga magát erényes nőként, de a testi vágy áldozataként beállító levelei parodisztikus színezetet kapnak, a Bovaryné-kötet által kínált jelentéssel kiegészülve még erőteljesebben.

⁴³ Erről az átvételről Závada nem tesz említést interjúiban, holott más Móricz-átvételeket elismer: „Móriczot nem írtam föl [ti. a könyv végi idézett szerzők sorába], mert tőle csak egy-két szó származik – mint például *nyírfadekkung* vagy *svaromkályha*”. Uo.

⁴⁴ ZÁVADA: *Jadviga*... 105. A *Míg új a szerelem* című művészregényben hangzanak el eredetileg e sorok Dus Péter szobrászművész szájából, aki hasonló módon tekinthető szerzői alteregó-hősnek, mint a szociográfus alkatú Misu. <http://mek.oszk.hu/01200/01284/01284.htm> [2015. okt. 10.].

⁴⁵ PAUL DE MAN: *Az olvasás allegóriái: Figurális nyelv Rousseau, Nietzsche, Rilke és Proust műveiben*. Ford. Fogarasi György. Budapest, 2006, Magvető. 324–325.

⁴⁶ Uo., 325.

A harmadik nyelvi alakzat Misué, melyet „a tört és helytelen grammatika”, valamint „a végső romlás, pusztulás és lecsupaszodás”⁴⁷ nyelveként ítélte meg a szakirodalom. Jelen értelmezésben Misu nem más, mint a jadvigai túlretorizált (anya) nyelv elvesztésének alakzata, elliptikus szerkezetei a túlterheltté vált nyelv redukcióját hajtják végre, elősegítve a fikción belüli saját írói nyelv megtalálását. Egy, a regény nyelvi és metaforikus szerveződését vizsgáló tanulmány hívja fel a figyelmet a szlovákban értelmes *závada* szó jelentésére, mely magyarul annyit tesz: ’hiba’. Vagyis a Misu által képviselt „rontott, *hibás* írásmód az igazi szerző [...] nevében rejlő belső formai tartalom [...] szövegszerű kibontásaként is felfogható”.⁴⁸ Hogy Misu karaktere áll a legközelebb Závadaéhoz, azt a narratíva is hangsúlyozza: Misu a padlásterben olvassa, írja tovább titokban a naplókönyvet, s a szociológus alteregó érdeklődési körét is a padláson heverő régi fényképek, iratok teszik ki. Misu – éppúgy, mint Závada – dokumentumok feltárásával és összerendezésével állítja össze saját családjának szociográfiáját. Kifejezőmódjában Závada nyilatkozatát evokálja Misu azon megjegyzése, hogy „nem »idegen tollakkal«, hanem saját tollforgatás”-ával kívánja megtölteni a naplót.⁴⁹ Osztroluczky Sarolta rámutat Misu egyik képzavaros mondatának jelentőségére („[...] hogy akinek kidőlt a toll a kezéből, attól az én feladatom továbbvinni a lantot”), melyben elutasítja a mondat nyelvhasználat felőli vizsgálatát, és „az íróvá válás folyamatán látványosan elinduló szubjektum” nyelvi jeleként értelmezi azt.⁵⁰ A *lant* szövegbe építése arra hívja fel a figyelmet, hogy „itt művészet (költészet, írás), azaz saját nyelv születik”.⁵¹

„A szerző halálát”⁵² Závada regénye úgy értelmezi újra, hogy a címlapon szereplő empirikus szerző – beszédének elnémitásával kioltva saját szerzőiségét – belehal a mű születésébe, hogy aztán a regénynyelv által újraalkothassa önmagát. Ennek lesz eszköze a narratív szintek játéka: a három nyelvi alakzat megképződése és egymásutániségükben való kioltása, ami a negyedik írói nyelv megszületéséhez vezet. Így a regény egyszerre mutatja fel a szerzőség kérdésének Foucault által artikulált klasszikus⁵³ és posztmodern felfogását: „Míg régen a műnek az volt a feladata,

⁴⁷ BOMBITZ, i. m.; lásd még OLASZ SÁNDOR: „hullnak szét a lapok”: Megkéssett jegyzetek a Jadviga párnájáról. *Hitel*, 1998/9, 108.

⁴⁸ OSZTROLUCZKY SAROLTA: Név és metafora Závada Pál *Jadviga párnája* című regényében. In: *Szó, elbeszélés, metafora – Műelemzések a XX. századi magyar próza köréből*. Szerk. Horváth Kornélia – Szitár Katalin. Budapest, 2003, Kijárat. 461. (Kiemelés az eredetiben.)

⁴⁹ Uo., 415.

⁵⁰ Uo., 465.

⁵¹ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵² „[A]z írásnak csak akkor lesz ismét jövője, ha megfordítjuk a mítoszt: az olvasó születésének ára a Szerző halála.” ROLAND BARTHES: A szerző halála. In uő: *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter. Budapest, 1996, Osiris. 55.

⁵³ A klasszikus eposzok hőse Foucault szerint azért fogadja el idő előtt bekövetkező halálát, „mert élete [...] átmegy a halhatatlanságba”. FOUCAULT, i. m., 122.

hogy halhatatlanságot teremtsen, most kivívja az ölés jogát, azt a jogot, hogy a szerzőnek gyilkosa legyen.”⁵⁴

E szempontból érdemes újraolvasni a regény címét az – interpretációba eleddig a beteljesületlen szerelem metaforájaként beemelt⁵⁵ – Pilinszky-vers felől („Az ágy közös. / A párna nem”). A *Jadviga párnája* címsor referenciája maga a kézben tartott könyv, s a fikcióban is egymás immutációs alakzatai. Amennyiben a *párna* a létrehozott könyv, amelyen a végleges szerző (Závada Pál) immár senkivel sem osztzik, az *ágy* a még cím nélküli, osztott szerzőségű naplókönyv metaforikus neve. Ezt támogatja *ágy* szavunk etimológiája is, mely eredetileg mindenféle fekhely megnevezésére szolgált.⁵⁶ Az *ágy* tehát közös sírhely,⁵⁷ mely egyúttal nyelvi sírhely is: a könyv (fiktív) alkotói az irodalmiságnak a szerzői név tekintélye alá rendelődt funkciórendszerétől⁵⁸ is megfosztatnak, míg annak egyedüli birtokosa a megalkotott regényírói alakzat lesz. Arra a kérdésre pedig, hogy miben áll egy szöveg regényszerűsége, a *Jadviga párnája* azzal a jelenséggel válaszol, amelyet Gérard Genette architextualitások,⁵⁹ Todorov pedig műfaji hálónak⁶⁰ nevez. A Závada-regény műfaji hálójának magvát egy ősi történetben lelhetjük fel, melyben egy város pusztulása párhuzamosan halad a generációk hanyatlásával, melyben egy gyilkosság és egy incestikus viszony családra nehezült átokként magyarázza a bukást, s melyben egy testi fogyatékkal élő családi sarj saját eredetét kutatva igyekszik regisztrálni a múltból a jelenbe vezető folyamat lépcsőfokait: az Oidipusz-mitoszban.

⁵⁴ Uo., 122–123.

⁵⁵ BEDECS, i. m.

⁵⁶ *Etimológiai szótár – Magyar szavak és toldalékok eredete*. Szerk. ZAICZ GÁBOR. Budapest, 2006, Tinta Könyvkiadó. 29.

⁵⁷ Hasonlóan értelmezi a naplókönyvet mint metaforikus helyet Osztrólczy tanulmánya: „Ahogy Hermész a holtak lelkét Hádész birodalmába vezeti, úgy vezeti Misu néhai szüleinek írásaikban kivetülő lelkét arra a bizonyos, Jadviga által emlegetett közös »belső tájra«. [...] Misu segítségével [...] megvalósul [...] az »együtt lakás« [...]” OSZTROLUCZKY, i. m., 460.

⁵⁸ „A szerzői névhez jogok, nyilvántartási rendszerek és kultuszok kapcsolódnak, a szerzői név alapozza meg az idézés és az idézhetőség, az utalás és a kanonizáció egész kultúráját.” SCHEIN GÁBOR: A megtartott név. *Híd*, 2010/12, 22.

⁵⁹ „A poétika tárgya [...] nem a maga különösségében vett szöveg (ez inkább a kritika területe), hanem [...] a szöveg architextualitása (mint ahogy azt mondjuk – s ez kicsit ugyanaz – az »irodalom irodalmisága«), azaz az általános vagy transzcendens kategóriák – diskurzustípusok, közlésmódok, irodalmi műfajok stb. – együttese, amelybe minden egyes szöveg beletartozik.” GENETTE, i. m., 82.

⁶⁰ „[A] műfajok létét tagadni egyenlő azzal az állítással, hogy a mű nincs kapcsolatban már létező művekkel. A műfajok épp azok a hálók, melyek révén a mű kapcsolatot létesít az irodalom egészével.” TZVETAN TODOROV: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*. Ford. Gelléri Gábor. Budapest, 2002, Napvilág. 11.

És hogyan kell ennek fényében újraolvasnunk a címet? Elgondolásunk szerint Závada rájátszik a szöveg-szövet szavaink közös etimológiájára, s ilyenén slingelésnek, a csipkedíszes huroköltéses szegőmintának a szövegbeépítésében is jelentést feltételezünk. A huroköltés visszautal a narratív határjátékra, a rejtélyek kibogozhatatlanságára. Anyai örökségként a hagyomány (témák, műfajok) összekuszált szövete. Csipkedíszes szövetként Jadviga szecessziósan túlsúfolt mondatszövését jelöli. Ha ehhez hozzávesszük, hogy a *párna* szavunk a szláv *pero* 'toll' származéka, amelynek második jelentése 'íróeszköz',⁶¹ a címsor transzformációjával megkapjuk a 'Jadviga tolla' jelentést. S ilyen tudatos szerző esetében talán nem túlzás eljátszani a gondolattal, hogy a címsor *Jadviga* szóalakja a szerzői név anagrammatikus jelölőjeként funkcionál, miképpen a hat betűjelből álló *Závada* szóalak utolsó négy betűjének a *Jadviga* szóalakba való szétszórt beleírását fedezhetjük fel (vagyis azt, ahogy Závada beleírja magát a *Jadviga párnájába*), amely így kiadja a címsor 'Závada tolla', 'Závada írása' jelentésű olvasatát.

⁶¹ A párna és az írás fogalmaiban rejlő metaforikus olvasat jelentésteremtő erejére korábban már Osztrólucki Sarolta is felhívta a figyelmet. Vö. OSZTROLUCZKY, i. m., 462.

MŰFAJKÖZISÉG,
KULTÚRAKÖZISÉG, MŰFAJI
HATÁRÁTLÉPÉSEK,
TRANSZNACIONALIZMUS

FÖLDES GYÖRGYI¹

TRANSZNACIONALIZMUS, HATÁRÁTLÉPÉS ÉS MŰFAJISÁG

Földes Jolán és Agota Kristof

A transznacionalista irodalomtudomány a deterritorializációt, a nemzeti határok és állampolgárság témáit helyezi újabb elméleti keretbe, mintegy az összehasonlító irodalomtudomány egyik újraértésként, olyan megközelítéseket és területeket is maga alá vonva, mint a világirodalom, migráns- és diaszpórairodalom, posztkoloniális elméletek, xenológia, feminizmus.² A nagyjából a 90-es évektől létező, bár azóta is folytonosan megújuló modell megalapozóként tekint a migrációs tapasztalatra, s részben e tudásra támaszkodva, ezen kontextusban megkísérelte többek között a műnemek, műfajok átértelmezését is. Tanulmányomban, amelyben a migránslet textualizálódásának műfaji kérdéseire kérdezek rá, elsősorban két példára támaszkodok: a magyar migráns prózairodalom két jellegzetes női alkotójának, Földes Jolánnak és Agota Kristofnak az esetét vizsgálom. A két író nő szerzői aktivitása a XX. század más-más időszakára esik, aminek természetesen kihatása lesz írói praxisuk alakulására, azok legfontosabb vonásait tekintve, s ezeken belül szövegeik műfaji sajátosságait illetően is.

Földes Jolán (1902–1963) nagyon fiatalon avantgárd szerzőként jelentkezik. 1926-ban Párizsba megy, ahol a Sorbonne-on nyelvészetet tanul, de foglalkozik társadalomtudománnyal és lélektannal is (ilyen irányú esszéi jelentek meg párizsi avantgárd folyóiratokban), s közben kétkezi munkával tartja el magát. Ezután Egyiptomba utazik, ahol a magyar követségen gépíró – egyiptomi élményeiből írja a *Fej vagy írás* című regényét és a *Pádár János, titok* című kisregényt. Ezt követően egy ideig Londonban él, majd visszatér Budapestre, ahol például a *Tollban* és a *Századunkban*³ cikkeket publikál. 1932-ben a *Mária jól érett* című regényével megnyeri a Pan-

¹ A szerző az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének munkatársa.

² JABLONCZAY TÍMEA: Transznacionalizmus a gyakorlatban: migrációs praxisok a könyvek, írásmódok, a műfajok és a fordítási stratégiák geográfiájában. *Helikon*, 2 (2015), 137–156.

³ FÖLDES JOLÁN: Egyiptomi levél. *Századunk*, 3 (1929), 164. A *Tollba* egyértelműen újságíróként írt: a Posta bürokráciájáról, Adynak a hatalom általi kisajátításáról, egy belvárosi ruhaszalonnak megszűnése alkalmából, két olasz asszony peréről.

theon könyvpályázatát. 1932-től a Palladis Kiadó munkatársaként majdnem száz regényt fordít le, alapvetően angolból, de franciából, németből is. 1936-ban *A halászó macska uccájával* a londoni Pinker nemzetközi pályázatán nyeri el az első díjat, a könyvet tizenhárom nyelvre fordítják le, egymillió példány fogy belőle. A siker nyomán nagy európai körutat tesz, amely 1937-ben ér véget. A 40-es évek elején férjével a nácizmus elől Londonba emigrál. Fél évet Indiában tölt, ahonnan úti leveleket küld a *Züricher Zeitung*-ba (például a matriarchátusról). Angliában nagyrészt regényeket ír Yolanda Clarent, Yolanda Földes néven, általában angolul.⁴ *Golden Earrings* című regénye Amerikában 1946-ban bestseller lesz, 700 000 példányban kel el, Hollywoodban film készül belőle Marlene Dietrich főszereplésével, bár Földes Jolán nem tartja sikerültnek az adaptációt. Életének utolsó tizenhárom évében nem ír többet, mert úgy érzi, mindent megcsinált, amit akart (kivéve egy tárcanovellát az *Irodalmi Újság*-ba, ami szintén emigránsokról, azok nyelvvesztéséről szól). Hevesi András *A halászó macska uccájáról* írt és a *Nyugat*-ban megjelent kritikájában az emigránstapasztalatot emeli ki „a regény legfontosabb vonásaként” de az általa mondottak az író nő teljes életművét jellemezni látszanak: „Földes Jolán regényének leitmotivja, rögeszméje az emigráció, ebben a könyvben minden az emigrációt sutogja, gügyögi és harsogja. Az emigráns-sors, amely a valóságban egyenletesen oszlik meg a magánélet ezer tényezője között, ebben a könyvben egyeduradalomra tör.”⁵

Másik szerzőnk, Agota Kristof 1956-ban, 21 évesen hagyja el Magyarországot férjével és kisgyermekével együtt. Svájcban, Neuchâtelben munkásként helyezkedik el egy órágyárban, majd fogászati asszisztens lesz. Bár elválk, és újra férjhez megy, viszonylag eseménytelen életet él. Autodidakta módon, szótárakkal és stílusgyakorlatokkal tanul franciául, javítja íráskészségét: magyar nyelvű versei után már francia drámai művekkel kísérletezik, később prózát ír, a három részletben készült *Trilógiát*, s további kisregényeket, novellákat. Így lesz belőle franciául író, Svájcban élő magyar szerző.

Másfajta élet, más egyéniség, más életpálya, eltérő generáció: egyiküket a 40-es évekig, amikor zsidó származása miatt kell elhagynia Magyarországot, a kalandvágya, kíváncsisága hajtja, s csak utána éli meg a kényszerű elszakadás traumáját; a másikat talán inkább politikai meggyőződése irányítja – de nagyon korán örökre elhagyja Magyarországot, „lecseréli” a magyar nyelvet.

⁴ *Moving Freely* (London, 1944), *Women in Love* (London, 1945), *Golden Earrings* (London, 1945; magyar: Budapest, 1946; francia: Paris, 1945; spanyol: Buenos Aires, 1947; holland: Hága, 1948, Amsterdam, 1967, 1970; német: Zürich, 1948; dán: Koppenhága, 1948; finn: Helsinki, 1948; cseh: Bratislava, 1948; norvég: Oslo, 1949; svéd: Stockholm, 1950), *Prelude to Love, Shadows on the Mirror, Férjhez megyek* (1935), *Ági nem emlékszik semmire* (1933), *Péter nem veszti el a fejét* (1937), *Fej vagy írás* (1937), *Más világrész* (1937).

⁵ HEVESI ANDRÁS: *A halászó macska uccája. Földes Jolán regénye. Nyugat*, I (1936), 459–460.

Mindenesetre úgy tűnhet, Földes Jolán és Agota Kristof a száműzetés (*exile, exil*) két alapesetét képviselik, ez a státus vagy akár létállapot ugyanis kétféleképpen közelelithető meg (bár keveredhetnek is). Míg Edward Said főként a száműzött (menekült, emigráns, bevándorló, migráns) alakjának elidegenedettséget és marginalitását emeli ki,⁶ más teoretikusok ezt a figurát pozitívan értik, és napjaink „utazójának” és „modern nomádjának” posztmodern megtestesüléseként írják le.⁷ A két értelmezés különbségének illusztrálásaképp néhány metafora: a száműzetés metafizikai és univerzális természetének jellemzésére – lásd első értelmezés – Ádám és Éva kiűzetését a paradicsomból, illetve a platóni ideát szokás említeni, a másik interpretációban pedig a „soha nem létezett, absztrakt cigányt” (Lemon).⁸ Persze ez a „cigány”-állapot sem egyértelmű, korántsem az, hiszen a modern menekült gyakran azért kerül párhuzamba vagy azonosítódik a cigánnyal, mert – mint Said mondja – a meggyökerezettséghez és a gyökerestül kitépethez (*rootedness, uprootedness*) is vonzódik: azaz mindenhol otthon van, és sehol nem érzi magát otthon. (Ez az igénye amúgy összhangban van Said „utópista” és „holisztikus”, a világ mint „közösség” ideájával is, és azzal, hogy negatív kritikát fogalmaz meg a „nemzeti és etnikai tisztaságot megteremtő ideológiai kreatúrának tekintő kultúra” irányában.⁹) Egyébként, mint látni fogjuk, a cigány visszatérő alakja Földes Jolán szövegeinek, s ott is ambivalens jelentések és értékek hordozója.

Bár hozzáállásuk ekképpen más (ennek szövegbe írodásáról a továbbiakban lesz még szó), megfigyelhető, hogy mindkét író, miközben tematikailag egyszerűen képtelen elszakadni a migránstapasztalattól, rendszeresen a fikció területén mozog: életművük alapvető hányadát regények teszik ki, s kisebb részét novellák (esetleg kisregények). Ez a műfaji arány – tehát: a regény műfaj dominanciája, némi novellaerősítéssel – láthatólag szemben áll a transznacionalitás és a migráció szakirodalmának megállapításaival, miszerint ez a tapasztalat azokat az irodalmi formákat privilegizálná, amelyek a memoárt, a biográfiát, az autobiográfiát és az útleírást használják határátlépéseik kiindulópontjául. E műfajokban ugyanis – mint Jablonczay Tímea részben Stephen Clingman meglátásaira támaszkodva megjegyzi – a mobilitás retorikája, a marginalitás és határtapasztalat, a vándorlás, a kényszerű fordítások és cserék alapvető migrációs praxisként jelentkezhetnek,¹⁰ és ezek képesek kitüntetetten működtetni a mobilitás, az utazás, az emlékezet aktusát. Vagy hivatkozhatnánk

⁶ EDWARD W. SAID: *Reflections on exile and other essays*. Cambridge, Mass., 2000, Harvard Univ. Press. 137–149.

⁷ *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe*. Ed. JOHN NEUBAUER – BORBÁLA ZSUZSANNA TÖRÖK. Berlin – New York, 2009, Walter de Gruyter. 587.

⁸ DOMNICA RADULESCU: *Nomadism, Diasporas, and Eastern Voices*. Lanham, MD – Oxford, England, 2002, Lexington Books. 3.

⁹ RADULESCU, uo.

¹⁰ JABLONCZAY, i. m.

Marie-Louise Ascher *The Exile as Autobiographer* című tanulmányára, miszerint az önéletrajz azért lehetne alkalmas a menekültélmény megragadására, mert primer fokon úgy fogható fel, mint ami a „kilakoltatások” és helyváltogatások sorozatának terméke. „A jelen múlttá válik benne, még a beszéd pillanatában is; a múlt pedig meghal, miközben görcsösen, megbízhatatlan formában emlékezetként őrizzük; a képzelet kémcsövében fortlyogó emlékként, amely fekete szimbólumokká alakul át a fehér papíron, s el-elhalványul. Az önéletrajzi szöveg ekképpen háromszorosan is posztumusz. Minden állomásán elvesz a referens, miután egy új médium újraelakította azt. Még ha az »Én« – amely az írás pillanatában visszaható névmásként funkcionál, *shifter*ként – telítetté is válik a használat időpontjában, megfelelője mégis hamarosan megszűnik a való világban.”¹¹ (Mindezt árnyalja, hogy Agota Kristofnak van egy rövid önéletrajzi szövege is, *Az analfabéta*.)

Csak hogy az emigránsregény és az emigránsfikció (a novellákat is ideértve) a fentiek ellenére is bevett műfaj, különösen e korszak kezdetén, elég csak Remarque *A diadalív árnyékában* című művére gondolni, vagy Heinrich Manntól *A vulkánra*, Hevesi Andrásztól a *Párizsi esőre* vagy Máraitól az *Idegen emberekre*.¹²

A regény műfaj és a száműzetés összefüggésének több okát is említhetjük. Idézhetjük Edward Said gondolatait, aki *Reflections on Exile* című esszéjében kifejti, hogy száműzetésben az élet úgy lehet jobb, úgy tűnik el a hiány, ha egy új világot teremtenek más szabályokkal – ami a regényíróknak, politikai aktivistáknak s általában, az értelmiségieknek kedvez leginkább. A regényíróknak annyiban, hogy a száműzetés új világa – legalábbis logikailag – nem természetes világ, nem realitás volta pedig hasonlít a fikcióra. Said Lukács György fiatal kori regényelméletére alapoz, mely szerint a regény mint a becsvágy és fantázia nem realitásából megalkotott irodalmi forma – szemben az eposz megállapodottságával, stabil identitásaival és értékrendszerével, azaz *otthonosságával* – nem más, mint a „*transzcendentális otthontalanság*” formája. A változó társadalom termékében, a regényben a vándorló, középosztálybeli hős vagy hősnő azt keresi, miként tudna egy új, egy másik világot felépíteni, valami olyasmit, mint az a régi, amit örökre maga mögött hagyott.¹³

¹¹ Idézi: RADULESCU, 67.

¹² A Pinker-bizottság magyar előzsűrije a jeligésen beküldött regény szerzőjének Márait gyanította egyébként, éppen az *Idegen emberek* rokon témája miatt. A világpályázat jegyzőkönyvének tanúsága szerint Babits Mihály, Herczeg Ferenc, Csathó Kálmán, Földi Mihály, Gulácsy Irén, Kosztolányi Dezső és Zilahy Lajos voltak a zsűri tagjai, ők továbbították Londonba.

¹³ Vagy idézzük magát Lukácsot, mert ő kicsit mást is mond: az élet már elrejtett teljességét kutató regényben „a tárgy adott szerkezete – a keresés csak a szubjektum szempontjából fejezi ki azt, hogy mind az élet objektív egészéből, mind a szubjektumhoz való viszonyából teljesen hiányzik a magától értetődő harmónia – szabja meg a megformálásra törekvő érzületet: a történelmi szituáció hasadásait és szakadékait mind be kell vonni a megformálásba, és nem lehet, nem szabad kompozíciós eszközökkel elkendőzni őket. A regény formameghatározó

Regény azért is létezik, mert *létezhetnek* más világok is, alternatívák az elmélkedők, vándorok, száműzöttek számára. Függetlenül attól, milyen módon, a száműzöttek nagyon gyakran excentrikusak, s egyfajta árvaságnak érzik saját különbözőségüket (még ha ezt fel is használják valamilyen célból). Itt még három közbevetést is tehetünk: egyrészt Said ebben az esszéjében az emigráns lét lényegiségét első fokon társítja a nacionalizmussal is – vagyis egy még nem transznacionalista szemlélettel –, miközben szembe is állítja őket egymással a hegeli szolga/úr dialektika alapján. A nacionalizmus szerint – vagyis annak állítása, hogy van otthonunk, amelyet egy nyelvi közösség, egy kultúra, szokásrendszer biztosít – kezdetben képesnek tűnhet elhárítani a száműzetés által okozott károkat, még ha kirekesztő és féltékeny ideológia is egyébként (a nacionalizmus mindamellett ezekben a regényekben mintha messze nem lenne kötelező érvényű). A másik megjegyzés arra vonatkozik, hogy ennek az *otthonosság/otthontalanság* ellentétpárnak vannak olyan sztereotipikus genderkódjai is, amelyek transznacionális közegben viszont gyakran elmozdulnak, a női szférához általában kapcsolt otthonosság, ismerősség, meghittség tere és az e helyhez rendelt biztos identitás meginog. Ha felszakadnak a határok, zavarosabbá válik, félelem, szorongás hatja át, sőt adott esetben patológikus lesz – mint látni fogjuk, Agota Kristofnál még erre, konkrétan a skizofréniára is találunk példát, Földes Jolánál csak az előbbiekre.¹⁴ A harmadik pedig: Lukácsnál a novella is efféle *otthontalan* műfaj, csak ott az író lemond a teljesség ironikus felmutatásáról is. Erre vonatkozóan pedig érdemes megemlíteni, hogy Madarassy Zsuzsa, a *Más világrész* korabeli kritikusa a kötet egyes darabjait (szinte kizárólag emigráns- és idegennovellákat) kidolgozatlan regénynek tekinti az ötlet „mélysége” tekintetében: „Mindegyik kész regénytéma, csak ki kéne dolgozni őket, minden mondat mögött annyi minden van még, olyan sok érdekes.”¹⁵

Földes Jolán legismertebb regénye, *A halászó macska uccája* egy kis térbe – Párizs legszűkebb sikhatórában egy aprócska hotelbe – zsúfol rengeteg emigránst, függetlenül azok nemzetiségétől (orosz, litván, spanyolok, magyarok, németek), eredeti társadalmi státusától (arisztokrata vagy munkás), politikai meggyőződésétől. Itt – szemben tágas terű más műveivel – a mikrotér szorossága, az általa adott biztonságélmény és a többiekkel való közös tapasztalat adta szolidaritás próbálja ellensúlyozni valamilyen módon a száműzetés otthontalanságát – mindenesetre az egész cselekményalakítás zsánerképekkel működik. A mű mindamellett munkás-, illetve

érzulete így a regényhősök pszichológiájaként objektiválódik: a regényhősök – keresők.” LUKÁCS GYÖRGY: A regény elmélete. In uő: *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika*. Budapest, 1975, Magvető. 518.

¹⁴ Györke Ágnes, Jablonczay Tímea a transznacionális feminizmusról: GYÖRKE ÁGNES: A transznacionális feminizmus elméletei. Empátia, affektus és a transzlokális tér. *Helikon*, 2 (2015), 221–232; JABLONCZAY, i. m.

¹⁵ MADARASSY ZSUZSA: Földes Jolán: *Más világrész*. *A Toll*, (1) 1938, 28–29.

családrege is: a háromgyermekes Barabásék – az apa szűcs, az anya mosni jár – lassú boldogulását, a gyermekek nemzedékének felemelkedését, értelmiségivé válását követhetjük végig (még ha meggazdagodásukról nem is beszélhetünk) apró részletekben, finom kidolgozottságban, viszonylag hagyományos prózapoétikai eszközökkel, extradiegetikus-heterodiegetikus narrációval. A *Moving Freely* (London, 1944, francia címe *Les Exilés*) pedig – s ebben nem a munkásokat középpontba helyező előbbi regénnyel rokon, hanem Heinrich Mann *A vulkánjával* – az értelmiség, a művészvilág emigránstársadalmát mutatja be egy emigránsmozgalom működésén keresztül.

Földes Jolán néhány könyvét akár Bildungsromannak is tekinthetjük (nemcsak a még magyar környezetben játszódó *Mária jól érettet*, de a talán ifjúsági regényként kategorizálható *Péter nem veszi el a fejét* címűt ugyancsak, vagy az egyiptomi közegbe helyezett *Fej vagy írást* is), ami nem meglepő abban a tekintetben, hogy a száműzetés gyakran szerepel az emberi tapasztalat egyik toposzaként is a kaland- és nevelődési regényekben vagy a felfedezés irodalmában.

Az egyébként esztétikai szempontból nem igazán érdekes *Péter nem veszi el a fejét* bizonyos értelemben a nomád életmód nevelő hatására mutat rá nemcsak a kamasz fiú, hanem negyvenes banki alkalmazott nagybátyja tekintetében is: turistaútjuk csavargásba fordul, hol fizikai munkát végeznek, hol összevissza utazgatnak – hajón és a Szaharában – választásaik és a véletlenek mentén, s közben mindenféle hihetetlen és váratlan kalandokon esnek át. *Nomád* mozgást végeznek teoretikus értelemben is, ráadásul a Deleuze és Guattari által a *Mille plateaux*-ban bemutatott nomád tér két alapvető formája éppen a sivatag és a tenger: egyetlen szabad, homogén, sima felületű síkból áll, ahol a nomád bármely irányba mozoghat; s ahol ugyan vannak referenciapontok, de ideiglenesek, hogy minél hamarabb elhagyhatók legyenek. A nomád folyton úton akar lenni, mert számára a lényeg a köztes, az átmeneti, a függő állapot, az „intermezzo”, a deterritorializáció állapota.¹⁶ De azért mégsem egészen a Deleuze és Guattari-féle nomádfogalomról beszélhetünk itt, mivel azzal a fejlődéselv és a biztos lezárás nem egyeztethető össze. Márpedig itt a lezárás mesébe illő: egy dúsgazdag amerikai özvegy megmenti őket, akit aztán a bácsi elvesz feleségül, s az utazás során a kisfiúból önálló felnőtt, a nyárspolgár és zsémbes öregedő férfiből pedig nyitott és sármos kalandor lesz.

A *Fej vagy írás* egy valófélben lévő fiatal feleség története, aki érzelmi leválásának, önállósulásának érdekében Egyiptomba megy dolgozni, s ott látszólag jól beilleszkedik a helyi, látszólag nemzetileg heterogén – bár alapvetően fehér – társaságba, több férfihoz fűzi így vagy úgy affektív viszony, kis híján elfogad egy házassági ajánlatot; de aztán mégis hazatér, részben ezáltal visszatagozódni a magyar viszonyok közé, s talán azért is, hogy szoknyavadász férjének mégiscsak a közelében legyen.

¹⁶ GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI: *Mille plateaux*, 2. *capitalisme et schizophrénie*. Paris, 1980, Minuit. 471.

A végkifejlet ismeretében persze meggondolandó, hogy nem egy Bildungsroman-kifordítással van-e dolgunk, hogy tényleg észszerű belátás eredménye-e, amint azt a fokalizáció eredményeképp gondolhatjuk, vagy egy kudarc történeté. Ez minden bizonnyal értelmezés kérdése, mármint hogy a főhősnőnek az volt-e az útja valóban, hogy észrevegye szerepe lényegét, észrevegye a korlátait, és okulva tapasztalataiból, élete egy újabb fázisába lépjen, vagy egyszerűen csak megrekedt, a saját tengelye körül forog. Igaz, Vöő Gabriella szerint a női fejlődésregény annyiban különbözik a műfaj mintanarratíváitól, hogy általában megkésettség jelentkezik benne, a főszereplő többnyire idősebben jut el belátásaihoz, mint a férfiverziókban, s gyakran nem is olyan egyértelmű módon: a nők számára, mivel ők ugyanezen társadalomban peremhelyzetbe szorultak, a fejlődés lehetőségei korlátozottak: „A női hősök esetében ugyancsak problematikus a felvilágosodás ismeretelméleti alapjain nyugvó fejlődésregény koherens, autonóm én-felfogása. A női én nem teljesen körvonalazott, életpályájára nem a fejlődés linearitása jellemző, hanem kitérőkkel, vakvágányokkal van tele. Fejlődése ezért nem is érhet véget a felnőttkor elérésével, mint a férfiaké, hanem befejezetlen marad, későbbi életszakaszokra tolódik ki.”¹⁷

A nomadizmus mint identitáskérdés, mint életforma hangsúlyosan van jelen Földes Jolán cigányszövegeiben, de csak mint valamilyen állomás a személyiségfejlődés rögzös útján: ezek így tehát a maguk módján ismét csak nevelődéstextusok. Fialat roma nő az egyik főszereplője *Golden Earrings* (*Arany fülbevaló*) című regényének, amelyben a nomád cigányasszony az angol ezredest cigánynak öltöztetve bújtatja és kíséri végig Németországon, s időközben a szeretőjévé lesz: az alapvetően populáris regiszterben mozgó regényben egyszerre szórakoztató és elgondolkodtató a két kultúra hol feszültségteli, hol félreértésekbe ütköző találkozása, s a nomád életmód, ha nem is végérvényesen követendő példává, de egy darabig lehetséges életalternatívává válik a férfi számára. A *Más világrész* című kötet egyik novellájában (*A friss füvet jó szagolni*) pedig egy vándor cigánylány kap a hidegben menedéket kislányával az elhagyott asszonynál, aki irigyli a szabadságát, de meg is botránkozik rajta, azonosulna is vele, voltaképpen azonban nem tudja elfogadni – általában is, mindketten képtelenek egymás mélyebb megértésére. A két szöveg az átmeneti és véglegesen fel nem vállalt nomadizmus eseteinek tekinthető, különböző fokozatokban.¹⁸

S még egy fontos szempont: több arab vonatkozású szövegben (*Péter nem veszti el a fejét*, *Fej vagy írás*, de a szintén Egyiptomban játszódó *Pádár János, titokban is*) megfigyelhető, hogy ez a fajta kvázinomadizmus nem jár együtt a Braidotti-féle nomadizmus mint a Másikhoz való odafordulás lehetőségével sem, vagy másképp, inkább kolonialista, semmint posztkolonialista szemlélettel társul: az arabok ugyanis ezekben a regényekben *subaltern* pozícióban (érthetetlen viselkedésű, sőt szinte gyanús idegenként) jelennek meg.

¹⁷ VÖÖ GABRIELLA: Doris Lessing és a női fejlődésregény. *Jelenkor*, 2008/3, 338–343.

¹⁸ MADARASSY, i. m.

A Berkovits Zoltánnal közösen írt *From Prague to New York. The Adventurous Stories of an Eternal Beggar*¹⁹ című kötet egyes szám első személyben megírt, de minden bizonnyal fiktív anekdotagyűjtemény, azaz lazán, láncban összefűzött, semmilyen tekintetben nem hierarchizált (mellérendelésen alapuló) sorozat csattanóval lezárt történetekkel. Főszereplője egy úgynevezett *Schnorrer*: ez a német-zsidó kifejezés, amely vándorkoldust, kéregetőt jelent, többnyire egy olyan emberre vonatkozik, aki utazgat a nagyvilágban, és közben kölcsönadományokból él, ügyesen és elegánsan „megfeji” módosabb hittársait, kisebb-nagyobb pénzösszegeket csal ki tőlük valamilyen ürüggyel vagy apróbb szívességekért. Esetünkben leginkább egy, a művész- és intellektüelvilágban járatos, Prágától Tel-Avivig, Bukaresttől New Yorkig, Budapesten, Brüsszelen, Genfen, Párizson keresztül utazó s azt végigügyeskedő figuráról beszélhetünk, aki a nomád Másik hagyományos reprezentációjának, a bolygó vagy az örök zsidó egyik alakváltozataként jelenik meg, ez utóbbit nem a vallásos értelemben véve, hanem az idő és a tér vándoraként, a nem letelepedettség reprezentatív alakjaként.

Agota Kristof narratív életművének legfontosabb tétjei egyrészt az emigrációs identitás komplexitásának felmutatása, másrészt a határátlépés és a határzónán való tartózkodás motívumának alkalmazása (konkrétan és transzgressziós értelemben is), harmadrészt pedig annak a sajátos nyelvvesztésnek a reprezentálása, amely magában hordozza a nyelvi nyereséget is. A migráns- vagy bevándorló tapasztalat nála a kisebbségnek is tekinthető külföldi (aki egy meghatározatlan országban, meghatározatlan nemzetiségűként él idegenként), a Másiké, aki ugyanakkor általában átmeneti helyzetben is van, a halott zónában, a senki földjén. Ez a tapasztalat – sehová nem tartozni, két világ között lebegni – néha közvetlenül is megjelenik a szövegeiben, a *Trilógiában* éppen úgy, mint az *Otthon* vagy *A csatorna* című novelláiban. A határtapasztalat a *Trilógiába* is beleíródik: az ikrek a határzónában laknak nagyanyjukkal, egyikük átszökik a lezárt határon (míg apjukat feláldozzák ugyanott), s a novellákban is számos külföldi utazás/lakhelyváltás tanúi lehetünk, miközben a határátlépés számos esetben súlyos transzgresszióként is ott van (például incestusként, pedofiliaként, illetve skizofrénnak tekinthető cselekedetként). S mindez nemcsak a *Trilógiában* több ízben, hanem a *Tegnapban* is, vagy a *Line nővérem*, *Lanoé fivérem* című novellában is. Michèle Bajolle *Un passé contraignant*²⁰ című könyvében, a *Trilógiában* „külföldet”, a határon túli területet a nomád térrel azonosítja, azaz a szabadsággal, a szabad mozgás lehetőségével – márpedig Deleuze-ék szerint ennek a kapitalista gazdasági forma felel meg, vagyis ha az elhagyott országot mégiscsak a szocialista Magyarországgal azonosítjuk, akkor

¹⁹ ZOLTAN BERKOVITS – YOLANDA FOLDES: *From Prague to New York. The Adventurous Stories of an Eternal Beggar*. Geneva, é. n., Pea Editions.

²⁰ MICHÈLE BAJOLLE: *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*. Amsterdam – Atlanta GA, 2000, Rodopi.

Ausztrián keresztül kapitalista országba távozik az ikerpár egyik tagja. Természetesen a nyílt és sima tér legrepresentatívabb motívuma a sivatag, mely képződmény a szerző önéletrajzi könyvében, *Az analfabétában* – noha más nézőpontból – kötődik az immigráció és emigráció teréhez is (*A sivatag* című szöveg).

A *Trilógiában* a szöveg és a narráció szintjén is folyamatos határátlépéseknek vagyunk tanúi, tudniillik a keretváltásoknál (és ezzel együtt a narrátor nyelvi értelemben vett személyének megváltozásánál). Ez gyakran előforduló jelenség, és az olvasó nem tudja követni, ki beszél (nem tudja névről beazonosítani), továbbá nem tudja ellenőrizni a narrátor szavahihetőségét sem: a keret mozgásai a történetet illetően is mozgásokat (csúszásokat) idéznek elő, és bizonytalanná teszik az identitást. Ezek „fikciók a fikcióban” (vagy másképp: *mise en abyme*-ok), de mint fikciók inkompatibilisek is egyúttal: egyfolytában módosulnak, s így állandóan megrengetik a többi fikciót. A csúszások, rések, repedések, gyűrődések olyan mértékűek és bonyolultságúak, hogy már nem tudjuk, kik a narrátorok, hányan vannak (egy van vagy kettő), hogy hívják őket (Klaus, Lucas vagy Klaus), miként telt az életük, és hogy a cselekmény megannyi módosítása után vajon várhatunk-e egy újabb csavarra a regényben.

Michèle Bajolle a skizofrénia felől értelmezi a narráció narrátor(ok)ra, hangra, legfontosabb motívumokra vonatkozó trükkjeit, s ugyanezzel magyarázza a test regénybeli megjelenítését. Szerinte szinte bizonyos, hogy a *Trilógia* hőse egyetlen személy: *A nagy füzet*ben láthatólag elválaszthatatlannak tűnő „mi”-nek egyetlen hangja van, s aztán, az egyik iker szökése után – vajon valódi szökés volt ez? – egyazon szereplőben mutatkozik. Végül Bajolle arra a következtetésre jut, hogy a *Trilógiában* a skizofrén elemek együttese és a szöveg posztmodern jellege miatt szükségszerűen asszociálunk Deleuze és Guattari könyvére, hiszen skizofrén állapot kötődik a nomád léthez is: a kapcsolat világos, a skizofrén (a modern nomád) deterritorializációját a végsőkéig viszi, azaz állandó menekülésben van. (S itt – a transzgresszió és a skizofrénia másfajta összekapcsolása érdekében – ismét a Said által hivatkozott Lukácsot lehet idézni: „A téboly és a büntett éppen a [regényre jellemző] transzcendentális hontalanság objektívációi; egy tett hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében, egy lélek hontalansága a társadalmi összefüggések emberi rendjében.”²¹)

Végezetül a nyelvi szempontot is érdemes megemlítenünk. Domnica Radulescu a *Realms of Exile* című könyv bevezetőjében²² úgy fogalmaz, hogy a száműzetést teljes egészében kétfajta törésként és/vagy reintegrációként érthetjük meg és gondolhatjuk át: nyelviként és tapasztalatiként. A valósághoz való viszony, a valamely világban való benne lét is szükségképpen nyelviként megragadható, miközben persze tapasztalat is, amely egyszerre érzéki, percepuális és érzelmi aspektusokkal is bír.

²¹ LUKÁCS, i. m., 519.

²² RADULESCU, i. m., 2.

Az emigráció még azoknak is, akik csupán alapvető kommunikációra használják a nyelvet (vagyis nem írók, nem dolgoznak vele), nyelvi törést eredményez, és ezzel egyidejűleg erős kapcsolatot az anyanyelvvel. Noha a száműzetés minden tapasztalata különbözik, mégis egyetlen textúrát hoznak létre, amelyet a törés, veszteség, fragmentáltság, nosztalgia jelentései szőnek át, gyakran kombinálva megújult energiákkal, reménnyel az életre. Ezt az élményt néha közhelyesnek érezzük, miközben valami belőle mindig elmondatlan marad. Ez az aspektus különösen Kristofnál szembetűnő, aki *Az analfabétában* s különböző interjúiban azt állítja, valójában sohasem tanult meg tökéletesen franciául, ráadásul a francia nyelv „ellenséges” nyelvvé vált számára, amely folytonosan gyilkolja az anyanyelvét: gyökértelensége alapvetően nyelvi jellegű. Ebből a szempontból azt a fajta kisebbségi irodalmat műveli, amelyet Deleuze és Guattari Kafkáról írott könyvében határoz meg. Az analfabéta itt a kisebbségi irodalom praxisát jelenti: „Hány ember él ma olyan nyelvben, amely nem a sajátja? Hányan vannak, akik már, vagy még nem ismerik saját nyelvüket, és rosszul ismerik azt a többségi nyelvet, amelyet használni kényszerülnek? A bevándorlók, s főként gyermekeik problémájáról van szó. A kisebbségek problémájáról. A kisebbségi irodalom problémájáról, ami azonban mindannyiunkat érint: hogyan szakítsunk ki nyelvünkől egy olyan kisebbségi irodalmat, amely képes aláásni a nyelvet [...]? Hogyan lesz valaki saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya? Kafka válasza: gyermeket bölcsőjéből kilopva, kifeszített kötélén táncolva.”²³ A megoldás a „nyelv deterritorializációja”, azaz a nyelv nomáddá tétele. Agota Kristof megoldása: egy olyan hibrid – bár alapvetően minimalista – nyelvet alkot meg a két régebbi kereszteződésénél, amely soha nem létezett. Földes Jolánnál talán ezt a szakadást nem érzékeljük ennyire tisztán, legfeljebb annyiban, amennyiben egyes bevándorló szereplőinek – alapvetően az alacsony társadalmi osztályokhoz tartozóknak, lásd *A halászó macska uccájának* munkásai – nehézséget okoz a nyelvtanulás, nyelvi beilleszkedés, s kirekesztődnek. Illetve utolsósorban, az *Irodalmi Újságnál* megjelent tárcájában foglalkozik explicit módon a kérdéssel, nevezetesen a többbedgenerációs bevándorlók (görögök) megbomlott családi kommunikációjával, nemzedéki nyelvi szakadékaival: a családtagok egyszerűen nem értik egymást, sem a környezetüket, folyamatosan tolmácsra szorulnak. Viszont Földes Jolán angol-nyelv-tudása stilisztikai szempontból is példaértékű: az *Irodalmi Újság* szerint „egy kritikusa azt mondotta róla, hogy Joseph Conrad óta nem volt külföldi író, aki ilyen szépen írt volna angolul”.²⁴ Az ő esetében inkább talán a transznacionális kiadási és fordítási gyakorlat lehet érdekes, hogy eleve külföldi piacra ír – egy idő után idegen

²³ GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI: *Kafka. A kisebbségi irodalomért*. Ford. Karácsonyi Judit. Budapest, 2009, Qadmon. 40.

²⁴ M. K.: Földes Jolán. *Irodalmi Újság*, 1963. november 15., 2. Idézi JABLONCZAY TÍMEA: A szöveg mint az anya teste. Mária jól érett. *Literatura*, 2009/2, 218–235.

nyelven, angolul, ritkábban németül –, de azonnal fordíttatja is ezeket a szövegeket. A külföldi pályázatra elküldött és ott pályadíjat nyert *A halászó macska uccáját* tizennyolc nyelvre fordítják le. Tábori Kornél írja a *Literatúrában* a szerzőnővel való beszélgetéséről szóló beszámolóban,²⁵ hogy a *Fej vagy írás* az adott pillanatban megjelent már magyarul, németül és Amerikában, de már készül az angliai és a francia kiadás, és megvásárolták lengyel, holland, finn és olasz kiadók stb. Minden bizonytalanság e praxis – és a piaci igények kielégítésének szándéka – vihette Földes Jolánt egyre inkább a populáris regiszter irányába.

²⁵ TÁBORI KORNÉL: Mrs. Földes útja Indiáig. *Literatura*, 1938. július 15., 248.

BÁNYAI ÉVA

ÁTMENET ÉS NARRATÍVÁK

A Fordulat elbeszélhetősége

A kortárs magyar prózairodalom egyik meghatározó vonulata az átmenet, a fordulat elbeszélhetősége, körülírhatósága alapján is elkülöníthető, s ebben meghatározó réteget képeznek azok a narratívák, amelyek a romániai 1989-es történelmi/társadalmi *Fordulat*, rendszerváltás nyelvi megképezésére vállalkoztak.¹ A diktatúra, a totalitárius rendszer és az azt követő átmeneti időszak kiváló „nyersanyagnak” bizonyult, számos kitűnő, több (esetenként javított, átírt) kiadást is megért prózakötet látott napvilágot a kétezres évek közepétől.²

Az általam idesorolt műveket – természetesen – lehet értelmezni csak a poétikai mutatók figyelembevételével, ezen szövegek mégis egy olyan összefüggő korpuszt alkotnak, amely felkínálja a társadalmi, antropológiai, kulturális vonatkozások, viszonyok értelm(ezés)i hálóját is, amelyen keresztül egy geopoétikai rendszer formálódik meg. A referenciális szövegmarkerek, a geokulturális idiómák, a muzealizációs alakzatok révén egy olyan prózaegyüttes jön létre, amelynek kötetei egy *adott* térhez kötődnek, az átmenetben, a köztességben megmutatkozó térviszonyok és viszonyterek konstrukcióihoz kapcsolódnak. „Az átmenet egyszerre idézi fel [...] a térbeliség koordináta-rendszerét, hiszen az egyik leggyakrabban használt mozgást jelentő ige segítségével egy állapotváltoztatást ír le, de ugyanakkor egy, az időbeliség dimenziója mentén kikristályosodó fogalomcsaládhoz (»időleges«, »tranzitorikus«, »temporális«) is kapcsolódik, amely valamifajta rövid ideig tartó, ideiglenes kultu-

¹ Ezen írás kereteit meghaladná, ha a magyar nyelvű prózai alkotásokat összevetnénk a kiváló filmeket létrehozó romániai mozgóképes új hullámmal, amely szintén a romániai rendszerváltást, az úgynevezett „Aranykort” (Epoca de aur) és az azt követő átmenetet viszi színre/képre. A jövőbeli komparatív elemzés egy újabb állomása lesz a „Fordulat-próza” nevet viselő projektemnek.

² Például (és a teljesség igénye nélkül): TOMPA ANDREA: *A hóhér háza*; DRAGOMÁN GYÖRGY: *A fehér király, Máglya*; LÁNG ZSOLT: *Bestiárium Transylvaniae IV. A föld állatai*; PAPP SÁNDOR ZSIGMOND: *Az éjfekete bozót, Semmi kis életek*; VIDA GÁBOR: *Fakusz három magányossága, Nem szabad és nem királyi*; DEMÉNY PÉTER: *Visszaforgatás*; JÓZSA MÁRTA: *Amíg a nagymami megkerül*; SZABÓ RÓBERT CSABA: *Temetés este tízkor, Alakváltók*; VINCZE FERENC: *Desertum*.

rális/társadalmi állapotra reflektál.”³ Az e csoportba tartozó prózaművek erős térképzettségi mutatókkal rendelkeznek, ugyanakkor meghatározó az idő-koordinátarendszer is: a viszonyítási pontot a romániai 1989-es események képezik, azokhoz viszonyítva és azok meghatározottságában érvényes a művek temporalitása.

Egy – a korábbi, „lejáró szavatosságú” Erdély-narratívákhoz viszonyítva – másságában is kiemelkedő prózavonulat hívja fel magára a figyelmet, amely markánsan elkülönül egyrészt az évtizedek óta az irodalomra hárított ideológiai szerepvállalástól, a képviselési irodalom röghözagadtságától, s mely másrészt az adott nyelvi, fikciós teret a folyamatos átmenet(ek), a(z) interetnikai) köztesség, a másság relevanciája révén teremti meg.

„Az átmeneti szférák megragadása, a fordulatok elbeszélése, a változások tapasztalatilag feltáruló összefüggéseinek történetbe foglalása kiemelten gazdag prózavilágot hozhat létre”⁴ – hívja fel a figyelmet Faragó Kornélia az átmenetiséget vizsgáló írásában. „Az átmeneti mozgásokat ugyanis erőteljesen határozza meg az idők összefonódása, a tranzitorikus alakzatok sűrűsége, a keletkezés és elhalás egymásba áttűnő fenomenológiája. Az átmenet gazdagsága abból ered, hogy a múltban gyökerező mozzanatok mellett kapcsolatot teremtet egy sor még megvalósulatlan vonatkozással, amelyek a prezentikus jelentésrendben értelmezik egymást, összeérnek, összeadódnak. A temporális effektusok egymásba hatolása akkor is lényeges, ha maga az átmenet a változás dimenzióiban létesülő jelen szerepét és fontosságát erősíti meg a gondolkodásban.”⁵ Ezen gondolatmenet végigkövethető a 89-es Fordulatot tematizáló prózakötetekben, ugyanis a legtöbb esetben a művek jelen idejére, a romániai/erdélyi 80-as évekre rávetítődik az el- és kikerülhetetlen múlt, az egész XX. század (esetenként az azt megelőző korszakok is), a tranzitorikus alakzatok meghatározó szerepet játszanak a regények, elbeszéléskötetek értelmezésekor.

Tompa Andrea második, javított kiadást is megért kitűnő regénye, *A hóhér háza*⁶ is azon prózaszövegek sorába tartozik – az újra- és átírás, a lezárhatatlan szövegképzés, az állandó átmenetiség és átmeneti állandóság mozzanatán túl –, amelyek a tér- és történelmi váltások átmenetében a tapasztalatváltást is bemutatják. A regény szövegkonstrukciós pillére a 89 december végi események emlékezete, ez képezi a kerettörténetet, a művet záró fejezet pedig 89 karácsonyát megidézve ágyazza be

³ SZÍJÁRTÓ ZSOLT: Az átmenetiség jelentősége – közelítések egy elmosódott fogalomhoz. In *Médiумok, történetek, használatok – Ünnepi tanulmánykötet a 60 éves Szajbély Mihály tiszteletére*. Szerk. Pusztai Bertalan. Szeged, 2012, Szegedi Tudományegyetem Kommunikáció és Médiatudományi Tanszék. 327.

⁴ FARAGÓ KORNÉLIA: Átmeneti mozgások, keletkezések, változás-létesülések. (A magas intenzitású idő-terek elbeszélhetőségéről). In *Átmenetdiskurzusok*. Szerk. BÁNYAI ÉVA. Bukarest–Kolozsvár, 2015, RHT Kiadó – EME. 9–17.

⁵ Uo.

⁶ TOMPA ANDREA: *A hóhér háza. Történetek az Aranykorról*. Pozsony, 2010, Kalligram; illetve TOMPA ANDREA: *A hóhér háza*. Budapest, 2014, Libri.

a fordulatnarratívát a felnőtté válás korszakjelölő momentumába. A regény ugyanakkor – Kolozsvár társadalmi, kulturális, történelmi váltásain és az elbeszélő család-történetén keresztül – a múlt század panoramikus panoptikuma. Alain Badiouval szólva: az egész XX. „század nem más, mint átmenet, a küszöb mozdíthatósága, de sohasem átlépése”.⁷ Tompa Andrea regénye is ezt példázza a XX. századi körképével: a lezáratlanságot, a küszöbök folyamatos költöztetését, a vég nélküli átmenetet.

A közöttség terében az egymással ellentétben álló folyamatok strukturálják az elmélkedést, s ez az impérium- és rendszerváltás leírásánál válik megragadhatóvá. Az átmenetnarratívák, kiváltképp a totalitárius rendszert megképező fordulat-történetek kedvelt, többször is alkalmazott formulája, hogy gyerek/kamasz narrátort mozgósít: a T. A. monogramú, vállaltan önélet-elbeszélő figuráját megképző kamasz lány nézőpontja konstruálja meg a regény emlékezetperspektíváját, ahogyan a család, a szűkebb és tágabb társadalom narratívája a múlt függvényében, az állandó átmenetek ideiglenes rögzüléseiben és váltakozó mozgásaiban, a történelem olykor megfejthetetlen változataiban és változásaiban alakul.

Az egyes szám harmadik személyű elbeszélő is átmenetben van, s mint a regények többségében, itt is kiemelt szerepet kap a többrendbeli (társadalmi, nemi, etnikai) kisebbségi, gender-narrátori perspektíva. Kérdés, hogy miért kedvelik annyira a regényírók a gyerek/kamasz narrátorokat, főként, ha diktatúrát, elnyomó rendszert kell megeleveníteni? Maga a totalitárius rendszer is gyereknek nézi az alattvalóit, legalábbis nem veszi őket felnőtt számba, s a felnőttek is kvázigyerekként viszonyulnak a rendszerhez, a többség képtelen felnőni, szükségét érzi az irányításnak, ezért függőségi viszony alakul ki a rendszer és egyedei között.

„Az átmenet olyan értelemben gazdagabb jelentésszféra, mint a változás, hogy *irányjellegű* mozgásjelentéseiben intenzívebben működött a cél képzetét. Egy olyan célét (átjárószzerű jelentéseiben a másik oldal, a másik part elérésének a célját), amely mintha folytonosan kimozdulóban, eltűnőfélben lenne. A célképzet időközbeni elenyészése pedig elhúzódóvá, közép-kelet-európai keretek között egyenesen normálissá értelmezi a köztességet, és szinte állandóvá teszi az átmenetiséget. Leginkább a célvesztés, az átmenetiség állandóságának érzete, a köztes idők állapotyszerű lecövekelése az, ami általános letargiába fordíthatja a közérzetet. Az élményfolyamba beépülő jövőhorizont a beteljesülő remények, az akarások és az elhatározások révén dinamizálhatná a különböző mozgásmodelleket, az átmenetiség állandósulásával viszont éppen a statikus beállítódások, az elviselhetetlen »sehova se tartások« nyernek teret”⁸ – jelzi Faragó Kornélia, s megállapítása azért is fontos, mert a romániai rendszerváltást, a fordulatot megkonstruáló prózaszövegek általános jellemzője a kezdeti reflektált, az átmenetre utaló elbizonytalanodás: a nyugtalanító, félelemmel

⁷ ALAIN BADIOU: *A század*. Ford. Mihancsik Zsófia. Budapest, 2010, Typotex Kiadó. 51.

⁸ FARAGÓ, i. m.

átítatott bizonytalanságból egy reménykeltő bizonytalanságba kerülnek az „eseményeket” *in medias res* megelő szereplők, a történet és elbeszélés feszültsége terében.

Láng Zsolt regénye, a *Bestiárium Transylvaniae* sorozat IV. kötete, *A föld állatai* – Tompa Andrea elbeszélőjéhez hasonlóan – egy 17-18 éves kamasz lány, Bori nézőpontjából mutatja be a romániai fordulatot megelőző és követő időszakot. A regény terét ezúttal Szatmár városa képezi meg, amely a kolozsvárhoz hasonlóan a történelem rétegzettségében, heterotopikusan épül fel az elmúlt századok történelmi/társadalmi átmeneteiben, fordulataiban. Az erdélyi irodalmi anekdotákat, a köz- és magánszféra ki nem beszélt történeteit is magában foglaló fikciós mű az elbeszélés el- és kikerülhetetlenségét is példázza: ezek a narratívák az iskolai történetekbe ágyazódnak be, mintegy tanulásként, elrettentő példaként az „okuló nemzedékek” számára. Az iskola is egy kiemelt átmeneti tér, ugyanakkor a társadalmat mikro- és makroszinten leképező rendszer, az átmenetnarratívák fontos és meghatározó helyszíne, a gyermeki gondolatébredés és a totalitárius társadalmakra érvényes tudathasadás első megtapasztalásának, a kettős látás/gondolkozás abszurdításának a tere, amelyet a kommunikáció ellehetetlenülése és az agresszió térnyerése jellemez.

Egy szintén ugyanebben az időszakban megjelent prózamű, Papp Sándor Zsigmond *Semmi kis életek*⁹ című, szintén javított, átdolgozott kiadást is megélt regénye a 89-es eseményeket egy külföldi tévéstáb forgatási jelenetével tolja az abszurd és a visszaforgathatatlan, elmesélhetetlen terébe, jelezve, hogy a történesek ideje és az „elbeszélés”, az újramondás ideje közötti diszkrepancia feloldhatatlanná válik. A regény egy határ menti, köztességében megformált erdélyi város szűk terében, egy társasház társadalmi rétegzettségén keresztül mutatja meg a múlt századi romániai totalitárius rendszer mindennapjait, a félelem, bizonytalanság, kiszámíthatatlanság uralmát.

Demény Péter *Visszaforgatás*¹⁰ című regénye az előbb felsoroltakhoz képest – amelyek szinte egyszerre robbantak be az irodalmi/olvasói köztudatba – korábban jelent meg. Az erősen önéletrajzi ihletettségű, szintén heterotopikusan felépített szöveg Kolozsvár átmeneti térváltásait, a totalitárius rendszer zárványait az egyéni és családtörténet révén mutatja be. Bár nem tartozik a regény fősodrába, de itt is – miként a korábban említett három regény mindegyikében – kiemelt szerepet kap a Securitate világának megjelenítése. A romániai állambiztonság mindenhol jelen lévő, mindent mozgató és a háttérből irányító rendszere a rendszerváltást követően sem tűnt el, hanem az átmeneti időszakot saját struktúrájának átmentésére, a régi formákat használva épült be az átmeneti társadalomba. Ennek egyik eklatáns példája a fentebb említett *Semmi kis életek* című regény III. nagyfejezete, de idesorolható Szabó Róbert Csaba *Temetés este tízkor* című novelláskötetének egyik legjobb

⁹ PAPP SÁNDOR ZSIGMOND: *Semmi kis életek*. Budapest, 2011, Libri.

¹⁰ DEMÉNY PÉTER: *Visszaforgatás*. Kolozsvár, 2006, Koinónia.

darabja, a *Lelkiismeretünk bekötőútjain*¹¹ című elbeszélés is, amely kiváló kór- és korképe a rendszerváltást követő átmeneti időszakoknak. Egy meg nem nevezett falu népét a húsz évvel korábban megélt forradalomkor meglincselt szekus „karosz-szériája”, egy minduntalan, a semmiből megjelenő és száguldozó fekete Dacia tartja rettegésben. Az elhallgatások, szándékos elfeledések, hazugságok világa kerekedik ki, ahogyan a megfoghatatlan, de mégis létező rém kísérti a falu lelkeit, örök, véget nem érő átmenetet képezve.

Dragomán György legutolsó regénye, a *Máglya*¹² is az átmenetnarratívák közé sorolható. Az árván maradt Emma történetén keresztül, egyes szám első személyű narráció révén veszünk tudomást a vagy egy bizonyos „forradalom” utáni állapotról. A korábban említett regényekhez hasonlóan valamennyire nevelődési regény ez a prózamű is, ugyanis a tizenhárom éves kamasz lány a regény végére majdnem átlátja a rendszert – ami nem (lenne) kevés –, de ez nem azt jelenti, hogy mindent tud. És talán épp ez a regény egyik központi kérdése, hogy mi a tudás, a megértés, az igazság/hazugság viszonya, mit kezdhetnek és kezdenek a regényszereplők a viszonylagos szabadságukkal, a múlttal, az emlékeikkel, a közel- és távolmúlttal, mennyire befolyásolják a tetteiket a régmúlt történései. A *Máglyában* is – Tompa Andrea és Láng Zsolt regényéhez hasonlóan – erős vonalat képvisel a holokauszt-téma, a zsidók deportálásának a borzalmi s mindezek hatása az egyénre, az egyén későbbi cselekvéseire.

A *Máglyabeli* átmenetiséget nemcsak a jelzett és kikövetkeztethető kronotopikus koordináták, hanem a regény egyik rétegét képező, olykor megkérdőjelezhető mágikus elemeket applikáló vonal biztosítja. A mű eleji kávézaccos jóslás révén létrejövő arcképzés aktusa a különböző hagyományrétegek, átfolyások, átmenetek szövegkonstruáló jellegét emeli ki a nagymama-anyja-Emma arcvonalak egymásba folyó megképződése révén. Dragomán *Máglyája* az ún. mágikus realizmus megkérdőjelezése, s erre az utolsó oldalak történései, Emma alakváltozása, maturizálódása, tehát az átmenetiség kiemelése ad lehetőséget, amikor már cinikusan viszonyul a körülötte történetekhez, s legfőképp saját „mindentudásához”, miáltal a kétely és a képzelet nyer teret. Ez az aktus hitelesíti az amúgy kétségbe vonható mágikus alakzatok létét is, mivel a teljes regényszöveg Emma hangján szólal meg, az ő képzetei, az agyában lejátszódó mágikus történések formálódnak meg a fikció terében, fantáziavilágából rajzolódik ki a valóságosnak egy szimulákruma.

A prózaszövegek egy része családregegy is, ami önmagában is az átmenetet példázza a különböző generációváltások révén. Korábbi írásaiban már említettem az ezen szövegekben fellelhető vándorló történeteket, vagyis olyan topikus elemeket, amelyek genealógiájának megfejtésére csak az Assmann-féle rituális, kommunikatív

¹¹ SZABÓ RÓBERT CSABA: *Temetés este tízkor*. Csíkszereda, 2011, Bookart. 77.

¹² DRAGOMÁN GYÖRGY: *Máglya*. Budapest, 2014, Magvető.

emlékezet¹³ (illetve a tapasztalati háló) ad megfejtést. Ezúttal a nagymamák szerepét emelném ki. Azonkívül, hogy több esetben a nagymamáknak jut a bölcs, családösszetartó és generációkon keresztül tartó konfliktusoldó (ugyanakkor konfliktust képező) szerep (még akkor is, ha egy idő után elvesznek, és soha nem kerülnek meg),¹⁴ ők azok, akik tanúskodnak, akik a tanú szerepét töltik be az évszázad átmeneteiben; akik átérték Trianont, majd jelen voltak Horthy kolozsvári bevonulásának ünnepségén, akik megtapasztalták a zsidótörvények alkalmazását, akik megszenvedték a totalitárius rendszert, s akik a legkevésbé hiszik el a változás lehetőségét, a potenciális rendszerváltást 89 karácsonyának euforikus hangulatában. Tompa Andrea regényében két meghatározó, erős egyéniségű nagymamafigura szerepel,¹⁵ akik lényegében teljesen más, mégis hasonló utat jártak be a történelmi „nagyidők” által sújtott térben, akik életútját erősen befolyásolták a történelmi térváltások, az unoka bölcsőjénél hajolnak össze egy villanásnyi időre, hogy útjaik immár végérvényesen szétváljanak. Láng Zsolt regényében az egyetlen mondatfolyamba zsúfolt, posztforradalmi regényzáró epilógus szerepelteti a nagymamát, az eufória megkérdőjelezése és a testi elmúlás megtapasztalása hárul rá. Demény Péter regényében is a bölcs, megbocsátó, de sosem felejtő, a családi hagyományt tovább éltető szerep birtokosa a nagymama, a sokat megélt, látott, tapasztalt ős. Dragomán György *Máglyája* mozgósítja a legerősebben a nagymama szerepvállalását. Emma átmeneti térbe: árvaházba kerül a szülei halálos balesetének következtében, s innen viszi „haza” a nagymama, hogy felnőtt(ebb)é válva szerezzen tapasztalatot a rendszerváltást követő átmeneti periódus, a „forradalom” utáni próbára tevő időszakban.

A dédmamák-nagymamák-unokák ruhaviseletéhez kapcsolódik *A hóhér házá*nak egyik fejezete, az átmeneteket, fordulatokat, térváltásokat bemutató egyik kiemelkedő regényrész különböző korok Hamlet-előadásainak megidézésével jeleníti meg a XX. századi Kolozsvár térváltásait és történelmi fordulóit.

„Növeli a változáselemzések hitelét, ha az eseményeknek a változatlanhoz való kötődését, az elbeszélői gyakorlatban betöltött jelentőségét, a karakteresen ellenszegülő mozzanatok is megragadja, mint amilyenek például a hivatalos elnevezéseket figyelmen kívül hagyó emlékezeti névörzések”¹⁶ – írja Faragó Kornélia, s a korábban felsorolt regényekben a nagymamák a legnagyobb rendszerellenállók, akik nem hajlandók tudomásul venni a név-, főleg az utcanév-változtatásokat, a térváltások legekleatásabb jelzéseit.

A megnevezés viszonyai (melyek korábbi értelmezéseim szerint a kortárs magyar próza több remekművében névtérképet eredményeznek) is fontos elemei

¹³ JAN ASSMANN: *A kulturális emlékezet*. Budapest, 1999, Atlantisz Könyvkiadó.

¹⁴ Lásd JÓZSA MÁRTA: *Amíg a nagymami megkerül*. Budapest, 2007, Noran.

¹⁵ Az egyik nagymama figuráját bontja ki a *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben* című második Tompa-regény (2014).

¹⁶ FARAGÓ, i. m.

a geokulturális narrációnak, de a név az általam vizsgált prózaszövegekben nem az állandóság, hanem a szimbolikus térfoglalás révén az átmenet, transzformáció, változékonyság (vagy az átmenet állandósulása), a permanens átalakulás mutatója. Több, az iróniát működtető példát lehet idesorolni a regényekből, amelyek révén a megidézett városterek rétegeiből megképzett várostérképet lehetne egymásra montírozni, ugyanis a látszólag hasonló szerkezetű terek folyamatos átalakulásban vannak. Ugyanide tartoznak egyes regényszereplők nevei is, a térelnevezéseken kívül a nagypapa neve is az identitás rögzíthetetlenségét jelzi, ahogyan – Tompa Andrea regényében – egy évszázad folyamán Kühn Lászlóból Kun, Kohn, majd Vasile Kohn lesz, Demény Péter regényében Asztalos János Ion Astaloşsá változik, Láng Zsoltnál a Víziből lett Vizi, Karikásból lett Caricaş „(ejtsd: karikás)”, Deákbold lett Deacu „(ejtsd: deáku)”. Ez esetben – a történelmi, kulturális „háttérismeretek” hiányát a román nyelv (esetleges) nem ismerete is tetézi, ugyanis ezen nevek kiejtése, vagyis hangzása (nagyjából) azonos az eredeti névvel, de ezt az értelmezést a magyar grammatika szerinti „olvasás” nem biztosítja.¹⁷ Ezek az átmeneti nevek¹⁸ nemcsak megneveznek, hanem asszociációs tereket mozgatnak, relációkat hoznak létre, nem nemzeti azonosságot, hanem geokulturális narrációt teremtenek meg. Mert a geokulturálisan összetartozó térségek bizonyos nevek rögzítését soha sem tudják elérni, s itt most nemcsak Bodor Ádám *Sinistra* körzetbeli álneveire gondolok, ahol az identifikáció lehetősége már a regény elején megkérdőjeleződik azáltal, hogy mindenkinek a hatalomtól kapott álneve van, a hatalmat képviselőknél is változik a neve (olykor indokolatlanul és megtévesztően), hanem a toponimák is, a személy- és utcanevéken kívül a helynevek is többszörös névcserén esnek át az évtizedek, -századok alatt. A névváltás, a kettős vagy többes névhasználat problémaköre is erősíti a határidentitás jelenlétét, az identitás rögzíthetetlenségét, megfoghatatlanságát.

A felsorolt prózakötetek egy szűk, de kiemelkedő rétegét képezik az átmenetet, fordulatot megkonstruáló narratív vonulatnak. A komparatív vizsgálat arra adott lehetőséget, hogy az átmenetnarratívák műfajalkotó sajátosságait, a váltásmechanizmusok rendszeralakzatait is megfigyelés alá vonjuk.

¹⁷ Ezért is „segít” a Láng-szöveg a zárójelbe tett utasításokkal. A regényszöveget mindvégig meghatározó irónia és paródia egyik veretes helye: a szövegutasítás szerint a kiejthetetlen *dák* (Kiemelés tőlem, B. É.) mondatot „ejtsd tetszés szerint”.

¹⁸ Demény regényében tematizálódik, hogy egy potenciális újabb impériumváltás következtében Ion Astaloş ismét Asztalos Jánossá válna.

LADÁNYI ISTVÁN

A FOLYTATÁSOS REGÉNY MŰFAJI SAJÁTOSSÁGAI ÉS JELENTŐSÉGE

– az *Új Symposion* folyóirat első szerkesztői nemzedékénél

Tolnai Ottó: Érzelmes tolvajok, Végel László: Egy makró
emlékiratai, Gobby Fehér Gyula: néhány szó
a novi sad-i kenyérről

Az *Új Symposion* folyóirat első szerkesztői nemzedékénél a folyóirat hónapról hónapra alakított terében erős műfaji preferenciák és fokozott műfaji érzékenység azonosíthatók: jellemző a műfaji sajátosságok problematizálása, a műfaji határok feszegetése, a műfajköziség jelensége; az előnyben részesített, illetve a tudatosan használt és alakított műfajok a folyóirat identitásának formálóivá válnak, az egyes szövegek műfaji jegyeit pedig tudatosan alkalmazott jelentésteremtő elemekként is figyelembe kell vennünk. A folyóirat identitását meghatározó műfajokként azonosíthatók az esszé, a kritika, illetve a *Kontrapunkt* rovatcím alatt a kulturális és közéleti polémia műfajai, a jegyzet, a vitacikk, a levél. Ezek között a kifejezetten dialogikus műfajok között tűnik fel a folytatásokban közölt regény, illetve a külön műfajként megnevezett *folytatásos regény*, amely a regény műfajra jellemző dialogikusságon és polifónián túl a folytatásos regény mediális sajátosságait is kiaknázza: a befejezetlenséget egyfelől, a már publikált részek megváltoztathatatlanságát másfelől, továbbá a folyóiraton belüli szövegközi viszonyok szükségszerű létrejöttét, lehetőségeit, illetve ezen túlmenően a folyamatosan készülő szöveg kitettségét a mediális és kulturális tér aktualitásainak, változásainak.

A folyóirat láthatóan fontosnak tartja a folytatásos regény műfaját. Maguk a szerkesztők kísérleteznek vele az első számtól kezdve, egymással átfedésben is közlik a folytatásos regényeket, kisregényeket, hosszú elbeszéléseket. A folytatásokban közlés nem a folyóirat terjedelmi meghatározottságaiból adódó szükségként kerül szóba, hanem a mű létmódját alakító publikációs formaként. Az első szám 22. oldalán, a *Műhely* rovatot jelző középkori embléma alatt, amely a scriptor Szókratész és a háta mögül sugó Platont jeleníti meg, mintegy a *Lakomát* megidézve, indul Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok* című regénye. Ennek Kanizsán, 1964. december 9-én keltezett *Prológusában* – a magáról az írásról, az alkotásról szóló első sorok után – Tolnai a műfajról, a folytatásos regény műfajáról ír:

Először is legfontosabb *különbséget tenni*. Különbséget tenni pl. a műfajok között. Azt hiszem, mindannyian egyeznek velem, hogy a regény és a *folytatásos regény* két külön

műfaj, s hogy e kettőnek kevés köze van egymáshoz. Azt hiszem, abban is gyorsan meg-
egyezhethünk, hogy a folytatásos regény a legnehezebb műfajok egyike. Mindezt nem a
levegőből vesszük. (Végre Jugoszláviában is reneszánszukat élik a folytatásos műfajok.)
Tapasztalt regényírók figyelmeztettek rá.¹

Ezután, Krleža *Zászlók* című, folytatásokban készült, ennek jegyeit tudatosan hasz-
náló regényének példájára hivatkozva az egyes folytatásokra háruló terheket hozza
szóba („az írónak túl sokat kell produkálnia az egyes folytatásokban”), s ehhez
képest azt ígéri, a megfogalmazás alapján talán már készen álló első néhány foly-
tatásra utalva, hogy ezekben arra törekszik, hogy „alant röpjön”. Majd, miután
szóba hozta a folytatásos regény látszólag előnyös gyakorlati vonatkozásait, tudni-
illik, hogy így már menet közben érkezik a honorárium, majd ennek másik szem-
pontú megfogalmazását, hogy a szegény regényíró eleve folytatásos regény írására
kényszerül, mert nincs ideje kivárni a kész regényért járó tiszteletdíjat, végre eljut a
műfaj szövegalakítási lehetőségeinek leglényegesebbikéhez. Ez pedig Tolnai szerint
nem az, hogy a regény vége nyitott, szabadon alakítható (ez voltaképpen az olvasó
szempontjából a fontosabb); hanem az, hogy az eleje kötött, rögzült, immár meg-
változtathatatlan. Erre a lehetőségre utalhat a már kész folytatások „eltűnésének” a
veszélye is: „És különben is fönnáll a veszély, hogy amíg az író elkészíti azt a bizo-
nyos következő folytatást, addig az előző eltűnik, elfogy.” De még inkább ezt mutatja
a gondolatnak a szövé metaforikájával élő befejezése: „Valóban, szinte elképzelhe-
tetlen úgy dolgozni egy szövegen, hogy annak egyik vége, sarka le van vágva, ki van
kötve: kész.”² Bányai János az *Új Symposion*nak az avantgárdhoz, a neoavantgárd-
hoz és a posztmodernhez való viszonyáról értekezve posztmodern jellegű önrefle-
xióként értékeli Tolnai regényének ezen vonatkozásait, és az *Érzelmes tolvajok*nak a
műfajhoz való viszonyát úgy interpretálja, „hogy a folytatásos regény a hagyomá-
nyos regény ellenpontja, mert önmagát mint idegen szöveget tételezi, ami ki van
kötve, tehát csak idézetként viszonyulhat az elkövetkező folytatáshoz, vagy éppen
a folytatás megírásának körülményeihez”.³

Tolnai a folytatásos regény írásának folyamatát is beleveszi szövegébe, nemcsak
a paratextusként értékelhető *Prológus*ban hozza szóba az aktuális írást, hanem a
főszövegben is jelzi a folytatásokban íródás sajátosságait. Ily módon fikcionalizálja
a szerzőt, és azonosítva az első személyű elbeszélővel, színre lépteti. Már az első foly-
tatásban, egy szállodai ingyenszobácska kapcsán, amely az írás bizonytalan státusú
helyszíne, szóba hozza a folytatásokban keletkezés sajátosságát. A tisztázatlan okok

¹ TOLNAI OTTÓ: *Érzelmes tolvajok* I. *Új Symposion*, 1 (1965), 22.

² Uo., 22.

³ BÁNYAI JÁNOS: Diszkontinuitás és versbeszéd. Az *Új Symposion* homályos útja az avant-
gárdtól a neoavantgárd és posztmodern felé. In uő: *Egyre kevesebb talán. Tanulmányok, kriti-
kák, tisztelegések*. Újvidék, 2003, Forum Könyvkiadó. 27–44. Az idézet helye: 29.

folytán ingyenesen juttatott szállodai szoba mint íráshelyszín nem kap különösebb magyarázatot, leginkább az irodalmi szöveg keletkezési körülményeinek és a szerző bizonytalan egzisztenciájának a jelzése (nem mellesleg Domonkos István néhány évvel később született, *A kitömött madár* című regényének is egyik kiemelt motívuma a hasonlóan megmagyarázhatatlan módon elnyert, bizonytalan kimenetelű íráslehetőség egy tengerparti szállodai szobában). A hotelszobácskáról megtudjuk még, hogy afféle tervezési figyelmetlenség, nagyvonalúság következményeként jött létre az új, modern szállodában, még esetlegesebbé téve az íráshelyszínt és az írás körülményeit. Az így megjelenített szálloda magára az induló folyóiratra vonatkozó sajátos reflexióként is figyelembe vehető: „Egy kicsit még szokatlanok az új, modern szállodák vakbelei. A régi szállodák kamrái, pincéi, padlásai szimpatikusak, természetesek. Egy világ onirique-umát őrzik. De az új hotelok építésénél, az egyszerű vonalú márványlépcsők, hallok között is kimarad egy-két kis sarok. Éppen itt, az egyik ilyen vakbélpáholyan kezdtem el írni könyvem. Az egyik éjjel, ahogy az *első folytatáson* [kiem. Az eredetiben, L. I.], dolgoztam, valami zúgást hallottam. A *szentlélek* egy hatalmas, zöld ventilátor képében forogni kezdett a fejem fölött.”⁴

A regény második folytatásának első elbeszélői közlése szintén a folytatásjellegre reagál, és belső polémiát folytat a későbbi folytatások lehetőségeiről és a folytatásos regény által az olvasóval fenntartott kapcsolatról:

Utolsó mondatommal azt a nagy szőke lányt jeleztem, de most úgy gondolom, egy kicsit mégis idejekorán, hiszen olyan keveset szoltam Böregérről: pedig ő már halott. Halott: nem tudom mi fán terem ez, talán éppen ezért akartam ilyen gyorsan átlépni. És ki tudja, különben is, lesz-e még idő gondolni rá. Azt hiszem, könyvemben később sem lesz számára tér. Még az első rész freskóján sem.

Igaz ő már ezért a pár sorért is nagyon hálás lenne. Én pedig, tudvalevőleg csak ilyen-mikért írok.

(A lányoknak viszket, ha írnak róluk. Nekünk fiatal íróknak meg nagyon kedves, ha a lányok vakaróznak.

Szeretném, ha írásaim poloskás szobák lennének; az olvasó pedig gyertyával vadászó kislány.)⁵

A folytatásos regény műfaji párhuzamaként, illetve a műfajra, a műfajiságra vonatkozó metajelzésként vehető figyelembe az *Érzelmes tolvajok* második folytatásában műfajként megnevezett sürgöny, amelyet a haikunál is rövidebbnek és kötöttebbnek nevez a regény főszereplő elbeszélője. Ezt követően a folytatásos sürgönyküldés aktusát, szövegét és az olvasás műveletét írja le, amelynek során egyre kevesebb szó egyre több jelentés hordozója lesz. A szerb nyelvű sürgönysor a különböző városokból egy lánynak küldött sürgönyök „írói-olvasói” helyzetére épül, és a „TRAŽIM

⁴ TOLNAI, i. m., 24.

⁵ TOLNAI OTTÓ: *Érzelmes tolvajok II. Új Symposium*, 2 (1965), 21.

TE – NEMA TE / MÓZES”⁶ alapszöveget először a következő városból küldött „NI OVDE TE NEMA / M.”⁷ sürgöny, majd a soron következő városokból folyamatosan küldött „NI OVDE”⁸ szövegek követik. Az írásaktusban látszólag egyre inkább kiüresedő szöveg az olvasatban egyre inkább telítődik a hiány jelentéseivel. A szöveg műfajával és a műfajiság, műfajköziség lehetőségeivel való további játék, hogy ez a szövegrész a folytatásos regényen belül a színjáték párbeszédes formájában készült részben szerepel.

A Tolnai-regény nyitott szerkezetű, anekdotikus és esszéisztikus elemekből építkező szövegét a csellengő hősök azonossága tartja össze, legfőképp pedig az elbeszélő-főhős írónak a műben színre vitt találkozások, események, művészeti alkotások befogadása révén létesülő identitása. A regényvilágban beazonosíthatók Tolnai írásművészetének később kibontakozó motívumai, a tenger és a képzőművészet találkozása, a nagyvilági keresések, a csellengő, el nem köteleződő figurák, a galeri, a lézengő ritterek, kétes egzisztenciák gyülekezete, akik ott vannak a *Wilhelm-dalok* narratív építkezésű versvilágában,⁹ és leginkább a kései Tolnai-próza infaustusában teljeseznek ki.¹⁰ A regény reagál a műben színre kerülő fiatal nemzedék aktuális jugoszláviai tapasztalataira, világára, folyamatosan beleírja a maga keletkezési idejének jeleit: többször utal például a jugoszláviai közösségi emlékezetben mély nyomokat hagyó szkopjei földrengésre, az 1965 augusztusában szerkesztett 8. számban megjelent utolsó (de a regényt le nem záró) folytatásban például a földrengés második évfordulójáról beszél aktuális időpontként. (A földrengés időpontja 1963. július 23., vagyis a folytatás keletkezésének ideje, legalábbis a szöveg fikciója szerint, a nyomtatott szám megjelenését közvetlenül megelőző időszak.) A Tolnai-féle folytatásos regény tehát kifejezetten nyitott olyan vonatkozások beépítésére, amelyek az aktuálisan megjelenő folytatást megelőzően még nem létezhettek, játékba hozva a váratlanságot, a tervezetlent és tervezhetetlent – szemben a kész könyvként forgalomba kerülő regény rögzített szövegével. Tolnai számára a folyóiratban közölt folytatásos regény a zárt kompozíciójú műegész képzetével szemben az olvasóval folyamatos dialógust folytató, nyitott, előre nem látható fordulatokkal számoló dekomponált mű létesítésének alkalma: annak a művészetfelfogásnak a jegyében értékelhető, amelyet Umberto Eco tudatosított a nyitott mű poétikájáról 1962-ben megjelentetett munkájával, illetve amelynek paradigmatisztikus megvalósítása Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* című, 1979-ben megjelent regénye. Még ha az ifjú Tolnai játéka a szöveggel és az olvasóval láthatólag még nem az akkor már

⁶ Kereslek – Nem vagy itt. Mózes.

⁷ Itt sem vagy. M.

⁸ Itt sem.

⁹ TOLNAI OTTÓ: *Wilhelm-dalok*. Pécs, 1992, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó.

¹⁰ Lásd például TOLNAI OTTÓ: *A pompeji szerelmesek. Fejezetek az Infaustusból*. Pécs, 2007, Alexandra Kiadó /Szignatúra Könyvek/.

igencsak formálódó olvasóközpontú irodalomértelmezések jegyében fogantak – és az eszményi olvasót gyertyával vadászó viszketeg kislánynak tételezi is.

Az *Érzelmes tolvajok* a folyóirat 5. számáig jelenik meg folyamatosan, itt, a „(Folytatása következik)” jelzés ellenére megszakad, és a Végel László regényét indító 6–7. számban nincs folytatása, a 8. számban viszont megjelenik a *Levél a szigetről. Ötödik levél* című Tolnai-szöveg, végén a „(Részlet az *Érzelmes tolvajokból*).” megjegyzéssel, a lehetséges folytatás jelzése nélkül. Az *Érzelmes tolvajok* csak ebben a folyóiratban publikált változatban létezik, és a regény szerkezetéből, továbbá a publikálás sajátosságából nem derül ki, hogy „befejezettnek” tekinthető-e. Véleményem szerint a mozaikos, hiátusokkal dolgozó és a mű végén is nyitott szerkezet, továbbá sajátos elhelyezése a folyóirat terében egy, a folyóiratra mint sajátos médiumra tervezett regénypoétika megvalósulásaként értékelhető, és a regény voltaképpen együtt olvasandó a körülötte publikált szövegekkel, többek között együttműködik a többi folytatásos, illetve folytatásokban közölt regénnyel is.

Ugyancsak az induló folyóirat első számában, a Tolnai-regény után közvetlenül, vagyis a *Műhely* rovatban jelenik meg Gobby Fehér Gyula *néhány szó a novi sad-i kenyérről* című regényének első folytatása, amelyet további két folytatás követ a 2. és a 3. számban, majd megszakad a regény közlése. A regény *Kenyer* címmel 1966-ban megjelenik könyv alakban a *Symposion Könyvek* sorozatában,¹¹ és a folyóirat 26–27. (1967) dupla számában Gion Nándor és Gerold László írnak róla alapos kritikákat.¹² (Abban a számban egyébként, amelynek címdoldalán megjelenik Gion Nándor *Kétéltűek a barlangban* című regényének első folytatása.)

Még nem ér véget a Tolnai-regény publikálása, amikor az 1965. június–júliusi 6. számban indul az *Egy makró emlékiratai*, később, még a *Makróval* átfedésben Gion Nándor *Ahasvérus* című novellaciklusa, majd a 26–27. számtól Gion folytatásokban közölt regénye, a *Kétéltűek a barlangban*.

Végel László regényének már a címe is a műfaj kérdésére irányítja a figyelmet. A címet ugyan nem tekinthetjük közvetlenül érvényesíthető műfaji meghatározásnak, inkább a fikcióhoz tartozó, semmint azt kívülről kommentáló szöveggént tekinthetünk rá. A könyvbéli kiadásai nyomán kialakult recepció egyértelműen regényként, a folyóiratbéli publikáció során olvasható paratextusok kisregényként határozzák meg a művet, miközben a címében emlékirat szerepel. A mű szövegelemei inkább felelnek meg a följegyzés és a napló műfajnak, hiszen keltezett, a napi eseményekre folyamatosan reagáló, az aktuális följegyzések jövőjéről, egyáltalán azok lehetséges folytatásáról nem tudó egységekre tagolódik. A följegyzések egy regényhős följegyzései, naplószerű keletkezésük a fikció része, a színre vitt eseményvilágot csak a főhős első személyű, személyes elbeszélése közvetíti.

¹¹ GOBBY FEHÉR GYULA: *Kenyer*. Újvidék, 1966, Forum /Symposion Könyvek, 10./.

¹² GION NÁNDOR: Túlméretezett tisztelet. *Új Symposion*, 26–27 (1967), 31–32; GEROLD LÁSZLÓ: Kafkai arányok, lényegesen leegyszerűsítve. *Új Symposion*, 26–27 (1967), 32–33.

Ez a naplójelleg a mű publikált változatai közül a legerőteljesebben a folyóiratban nyolc folytatásban megjelent első változatban érvényesül, ahol a publikáció sajátosságai a keletkezés ismeretlen ideig tartó folyamatosságát, ugyanakkor megszakítottságait is megképezik. A folytatásokban megjelenő mű primer olvasatát, az egykori lehetséges befogadói élményeket nyilván nem lehet reprodukálni, feltárhatók viszont azok a kontextusok, amelyekben a mű eljutott az olvasóihoz, azok a szellemi mozgások, reakciók, amelyek a folyóirat terében a regény körül kialakultak, továbbá megvizsgálható az *Egy makró emlékiratai* publikált változatainak alakulástörténete. A regény eddig négy kiadásban, három változatban jelent meg magyarul. Az első, folyóiratbeli közlések után 1967-ben könyv formában is napvilágot lát az újvidéki Forum Könyvkiadónál. 1993-ban és 2009-ben pedig a pécsi Jelenkor Kiadó publikálja a regényt.

A folyóirat publikációs tere magától értetődően működik együtt a regénnyel. A folyóirat terébe kerülve a mű kapcsolatba kerül más szövegekkel, fölerősítve a maga naplószerűségét, továbbá aktuális újvidéki, vajdasági és jugoszláviai kulturális beágyazottságát.

Még az *Új Symposion* 6. (1965) számában publikált első folytatást megelőzően, a 4. számban megjelenik *Egy makró emlékiratai* címmel, zárójelbe tett (*epilógus*) alcímmel (és szerkesztői hiba folytán lefejtett szerzői névvel) Végel László esszéje a makró figurájáról, a csellengő, a meglévőhöz képest valami mást akaró, de lázadásra, lényegi változtatásra képtelen fiatalról, aki nem tud beilleszkedni a szülők konformista világába, de formátlan nonkonformizmusa és cselekvési vágya nem realizálódik tényleges cselekvésben. A nyolc folytatás publikálása folyamán is megjelennek olyan egyéb Végel-írások, amelyek dialogizálnak a regénnyel, illetve a róla beindult irodalmi közbeszédde. Ilyen a 8. számban (a 3. regényfolytatással párhuzamosan) a *Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt* című esszé lázadásról és konformizmusról, illetve a 9–10. számban (a 4. regényfolytatással együtt) a *Jegyzetek az új amerikai regényhősökről – Színvázlatok a gesztusokról* című esszé a *Fogó a rozsban* címmel említett Salinger-regény hősről, majd a 13. számban az esszé folytatása, a *Kishitűk, árulók és csavargók. Színvázlatok a gesztusokról* Antun Šoljan horvát regényíró *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) és *Izdajice* (Árulók) című regényeinek hőseiről. Ezek a Végel-esszék paratextuális viszonyt alakítanak ki a folytatásos regénnyel, és egyértelműen bevonják a regény befogadási folyamatába a hivatkozott szépirodalmi műveket is.

Tanúságtételként is fontos ebből a szempontból Bányai János *Az esszé: útban az elbeszélés felé – A metlikai tölgyfáktól Wittgenstein szövéskéig, és tovább* című tanulmánya/konferencia-előadása, amelyben Végel *Beszélgetés a metlikai tölgyfák alatt* esszéjét az *Új Symposion* folyóirat története szempontjából is fontosnak, jelzésértékűnek tekinti: „Az esszében Végel a folytatások írásának, ezzel együtt (korai) regényírásának szituációját írja le. Írói szándékáról és céljairól számol be, kitüntetett szerepet szánva az esztétika ellenében az etikának, a társadalomra és a közönségre irányultságnak, még ha ez a közösség a világban céltalanul helyet kereső fiatal

lázadók közössége is csupán. Amiről a makró emlékiratai szólnak. A regény és az esszé tehát szorosan egybetartoznak. Az esszé a regény folytatásaival kavart vitához szól hozzá. Más szóval, azt mondja, amit a regény közvetlenül nem mondhat el. Ezáltal azonban az ideológia és a politika terepén is zajló polémia nem csendesül, inkább felerősödik. Az addig irodalom- és világszemléletében egységesnek vélt nemzedéket, az első Symposion-nemzedéket is megosztja, de a nemzedéki összetartozás érzését nem bontja meg. Ezt bizonyítja Tolnai Ottó *Az angyalok lázadása* című, ugyancsak a 8. szám címlapján megjelenő, szürrealista képek sorozatából formált verse. Ennek a belső polémiának valamivel távolabbi jele a folyóiratszám hátlapján Kassák közismert kalapos fényképének közlése, és egyik, 1922-ben Bécsben kelt levele az akkori Út című vajdasági avantgárd folyóirat »embereinek«. De ugyanitt olvasható Tolnai Ottó *Érzelmes tolvajok* című szintén folytatásos regényének a Végelével korrespondáló fejezete. Végel »az irodalom, amely nem akar irodalom lenni« Sinkó Ervin sokszor hangoztatott gondolatát követi az esszében, anélkül, hogy hivatkozna rá, mintha csak azt mondaná, hogy az *Egy makró emlékiratai* »nem akar« regény lenni, sokkal inkább egy nemzedék, egy korszak, egy közérzet időszerűségének dokumentuma. A Tolnai-regény, de főként a Tolnai-vers ezzel szemben a feketén csillogó szürrealista képek sorozatával az »irodalom, amely irodalom akar lenni«, később esztétizmusnak csúfolt, sőt esztétizmusba fajult álláspontját képviseli.¹³ A konkrét vitáról szóló folyóirat-történeti megállapításokon túl az idézet azokra a szövegösszefüggésekre mutat rá, amelyeknek a folytatás regény szövege csak csomópontja, amelyek a regényszövegből bomlanak ki, vagy abba hurkolódnak bele. Figyelemre méltó Bányainak az a Végel-regények során végigtekintő megfigyelése is, hogy itt még külön áll az esszé a regénytől, míg a későbbi regényeiben egyre inkább beleíródik az alapműbe, hogy a *Wittgenstein szövéskéiben* vagy az *Exterritórium*ban már az esszényelv kerüljön előtérbe: „Az 1965-ös esszé a regényre vonatkozik, a születőben lévő regény helyzetét írja le, de még nem része a regénynek, nem íródik bele, megértéséhez sem tartozik közvetlenül hozzá, külön áll, és különállásában az író akkori önmegnevezésének dokumentuma. Évtizedek múlva, a kilencvenes évekre azonban az esszé beszüremlik a regénybe, majd amikor az íróember léte a balkáni háborúban közvetlenül veszélybe kerül, be is helyettesíti a regényt: az esszényelv uralja az elbeszélést, az esszé műfaja narratív alakot ölt, és – Juhász Erzsébet példája is jól mutatja – nem csak Végel László munkáiban. Ennek az áthelyeződésnek meggyőző példája a *Wittgenstein szövéskéje*, amely a szerző műfaji meghatározása szerint 1991–1992-es »esszénapló«. Majd a későbbi *Exterritórium* című háborús »esszeregény«.”¹⁴ Vagyis Bányai voltaképpen a regényhez tartozóként olvassa Végelnek a regénnyel párhuzamosan publikált esszejét.

¹³ BÁNYAI JÁNOS: Az esszé: útban az elbeszélés felé – A metlikai tölgyfáktól Wittgenstein szövéskéig, és tovább. In uő: *Egyre kevesebb talán*. 7–8.

¹⁴ Uo., 8.

A folyóiratban publikált regényszöveggel úgyszintén sajátosan szoros paratextuális viszonyban van Végelnek a *Jegyzetek az új amerikai regényhősökről – Színvázlatok a gesztusokról* című esszéje Salinger *Fogó a rozszban* címmel említett regényének hősről.¹⁵ Mind a témaválasztás, mind a kifejtésben a főhős Holden Caulfield tekintetére, megítélésének problematikusságára, a lázadásig el nem jutó kamasz státusára koncentráló gondolatmenet voltaképpen az *Egy makró emlékiratai* főhősének beszédmódját, világhoz való viszonyát értelmezi. A „látás spontaneitását” és a rendszerezés, továbbá a cél hiányát méltatja Salinger regényében: „Lázadása nem politikai, nem vallási, tehát nem parciális, hanem egész létével, esszenciájával lázad a valóság egyes kategóriái ellen, amelyeket nem tudott rendszerezni.”¹⁶

A Salinger-regényt kontextusba helyező esszé után, a folyóirat 13. számában következik ennek folytatása, a *Kishitűek, árulók és csavargók. Színvázlatok a gesztusokról*, amelyben Antun Šoljan horvát regényíró *Kratki izlet* (Rövid kirándulás) és *Izdajice* (Árulók) című regényeiről ír. Itt megfogalmazott olvasási tapasztalatai, benne a konszolidáltak és a nonkonformisták szembenállásának témája, a csavargás célnélkülisége és a cél keresésének vállalása értékviszonylagossága, eldöntetlensége, illetve Végelnek a Šoljan-regény kérdéshorizontjához való viszonya is hozzárendelik ezt az esszét a *Makróhoz*.¹⁷

Közben, már a 11. számban, vagyis a 4. folytatással párhuzamosan jelenik meg Krajczár Imre esszéje az addig publikált *Makró*-folytatásokról, illetve Somogyi-Tóth Sándornak a Magvető Könyvkiadónál megjelent, *Próféta voltál, szívem* című regényéről. Az esszé közvetlenül a regény aktuális folytatása előtt kerül közlésre, és a „létező szocializmus” ellentmondásainak viszonylatában olvassa a két regényt.¹⁸

Az utolsó folytatást közlő 16. lapszámban, Maurits Ferenc *Született 1945-ben* című grafikasorozatával együtt Bányai János *Ár ellen* című esszéje a vajdasági magyar regényről, benne a csavargó figurájáról, aztán Fehér Kálmán esszéje *A konformista erkölcs és az erkölcstelen konformista* címmel ugyancsak a Végel-regény alapkérdésével foglalkozik. A grafikák a címdalton indulnak, a 2. oldalon Bányai esszéje, folytatásában, az 5-től Fehér Kálmán szövege, a 8. oldaltól pedig a regény 8. folytatása következik – vagyis a szerkesztés is a szövegek egymásba fonódását jelzi, illetve mozditja elő. A folyóiratra jellemző párhuzamos publikációkkal való játék ugyanebben a számban az is, ahogy a *Makró* szövege közé ékelve, vele párhuzamosan megy Gion Nándor esszéje *Félelemből származó humor* címmel Thomas Mannról, majd Brasnyó Istvánnak az önéletrajzról szóló szövege, az *Éberség és válasz – Játék a tudatról*.

¹⁵ *Új Symposion*, 9–10 (1965), 1–4.

¹⁶ Uo., 4.

¹⁷ *Új Symposion*, 13 (1966), 10–12.

¹⁸ KRAJCZÁR IMRE: Eltévedtek a csatatéren – A makró és a próféta. *Új Symposion*, 11 (1965), 13–16.

A figyelmünkre érdemes az egyes folytatásos regények világának egymásra nyílása is. Különösen Tolnai *Érzelmes tolvajok*ja és Végel *Egy makró emlékirata*i regénye szövődhet egymásba az olvasatban, ahogy erre Bányai János is utal főttebb idézett tanulmányában. A párhuzamosan publikált folytatások a folyóirat terében különösen közel kerülnek egymáshoz, a 8. számban a Tolnai-regényrészlet után következik a *Makró*, a 17. oldal egyharmadánál, léniával elválasztva. A folyóirat rendkívül tudatos tördelését látva, ahol esetenként három szöveget is futtatnak egymásba fonódva az oldalpárokon, kifejezetten szándékosnak láthatjuk a két regény ilyen közelítését.

A kirakatok nézegetésének motívuma, Végel regényének emblematisztus kezdő motívuma jelen van Tolnai regényében is, ahogy egyébként ott van a későbbi Tolnai-művekben (például az áruháznovellákban) vagy a folyóirat szintén meghatározó szerzőjénél, Domonkos Istvánnál is. Domonkosnál a Forum Könyvkiadó 1968-as regénypályázatára írott műve, *A kitömött madár* címadó motívuma is egy kirakathoz, mégpedig egy temetkezési vállalkozás kirakatához kapcsolódik.¹⁹ Tolnai *Érzelmes tolvajok* regényében a csellengés, a semmittevés egyik formájaként kerül egy felsorolásba: „Elpiszkolódtam és megtaláltam az egyensúlyt. Csak be kellett ülnöm az ágyba és nézni, hogy szorgoskodik Ortopéd. De az utcákon is tudtam már sétálni. Néha egész nap a kirakatokat, a francia olvasóterem képeit tanulmányoztam.”²⁰ A kirakatok nézegetése az urbánus életérzés jelzéseként, a generáció magára maradtottságát kifejező csellengés motívumaként, de olyan művészeti formák, illetve eljárások megidézéseként is figyelembe vehető, mint a képkockákból és rövid szekvenciákból álló képregény; a montázs, a kollázs, a taláalomra vagy tervezetten egymáshoz rendelt szövegelemek, a rögtönzés filmművészeti, képzőművészeti, irodalmi, zeneművészeti technikája. A rövid történetsszekvenciákból történő elliptikus építkezés Tolnai és Végel folytatásos regényeinek is sajátja, illetve a lazán, de mégis egymáshoz kapcsolódó elemek magának a folyóiratnak a szerkezetét is megidézik – hovatovább fölvetve a folyóirat irodalmi-művészeti műfajként való befogadásának lehetőségét.

A Végel-regény nyelve a vajdasági magyar urbánus szleng stilizált változata. Az elbeszélő nyelve a környezet nyelve (a szerb) által kontaminált, az elbeszélni kívántakkal sajátos küzdelmet folytató nyelvet a keresés, az omladozás, a foldozás, az elnémulás vagy a tölteléksszavakkal megérzékített elhallgatás, a beszédképtelenség, továbbá az elbeszélői igyekezet és érdektelenség dinamikus mozgásában mutatja fel.

A keletkező regényt már a folyóiratbéli publikálás folyamán támadások érik, a folyóirat köréhez tartozó Utasi Csaba vagy az idősebb nemzedékhez tartozó, a szer-

¹⁹ DOMONKOS ISTVÁN: *A kitömött madár*. Újvidék, [1969,] Forum Könyvkiadó. Értelmezését lásd MIKOLA GYÖNGYI: Menekülés és csapda. *Ex Symposion*, 10–12 (1994), 54–57; illetve LADÁNYI ISTVÁN: „Álom, ébrenlét, élet, halál”. Élet és elbeszélés, test és írás Domonkos István *A kitömött madár* című regényében. In uő: *Eresszai észrevételek*. Zenta, 2013, zEtna. 180–202.

²⁰ TOLNAI OTTÓ: *Érzelmes tolvajok* II. *Új Symposion*, 3 (1965), 23.

kesztőkkel egyébként is folyamatosan polemizáló Tomán László is nyelvi igénytelenséggel vádolja Végelt. Utasi Csaba, méltányolva ugyan Végel magyarázatát, miszerint tudatos nyelvteremtésről van szó, kettejük vitájában ragaszkodik ahhoz a meglátásához, hogy Végel regénye a „jugoszláviai magyar nyelv” romlásának, szürkülésének egyik *irodalmi példája*, hiányolja a „nyelvi egyensúly”-t, tetszhalottnak minősíti Végel nyelvérzékét. Értetlenkedik Weöres Sándor lelkes reakcióján is, az *Új Symposion*-ban publikált Weöres-levele mellett említést téve egy „nem írásban érkezett” Weöres-üzenetről, amelynek szerzője óvja a könyvkiadást előkészítő kiadót a folyóiratban megjelent szöveg lektorálásától, „mert azzal hímporát ráznánk le, közönséges ponyvává nyomorítanánk”.²¹ A rontott, hiányos, töredezett nyelv jelentéstellíthettségére kevésbé fogékony Tomán szerint az a nyelv nem létezik, amelyet Végel használ, vagyis konkrét szociolektust, egy sajátos nyelvi realizmust kér rajta számon.

A regény dekomponált, alulstilizált, rontott nyelvének persze vannak értően elfogadó olvasatai is a folyóirat körén belül és azon kívül is. A szerkesztőség részéről erős jelzés a publikálás hangsúlyos reprezentativitása (a publikáció előkészítése az *Epilógus* előzetes közlésével, az első folytatás címoldali indítása, a regénycím látványos tipográfiája és a regényhez kapcsolódó szövegek nagy száma a folyóiratban). Utasi Csaba 1967 végén, a könyvben megjelent regényről szólva visszaemlékezik ezekre az elsődleges reakciókra. A folyóiratban történő folytatásos publikálást itt recepciók nehézségként azonosítja: „Abban az időben, amikor az *Új Symposion* folytatásokban közölte a Makrót, az olvasók zöme, természetesen én is, kételkedve fogadta a regényt, s nem látott benne egyebet zagyva, összezapott, különcködő »stószolásnál«, mely elemi nyelvi hibáktól, funkciótlan szóismétlődésektől terhes, s mindemellett a regény alapvető műfaji sajátosságait is nélkülözi, még cselekménye sincs: egyszerűen, nem tudtuk és nem tudtam komolyra venni a makró handabandázását, annál inkább nem, mert a folyóirat rendszertelen megjelenése folytán a részletek közti kapcsolat elmosódott, a mű egésze a makró-világ meg-megismétlődő idétlen gesztusaira forgácsolódott. Nem csoda hát, ha készületlenül ért Weöres Sándor Végel Lászlóhoz írt levele, mely költői rajongással az egekbe emeli a regényt, Bornemisza Péter, Nyéki Vörös Mátyás, Pázmány művei mellé, miközben nem győz csodálkozni szerzőnk *félelmetes nyelvteremtő erején*.”²² Ezen túl is komoly publicitást kap a symposionisták részéről Weöres Sándor spontán reakciója, amely a regény „zseniálisan döglött mondatairól” beszél; Weöres Végelnek írt levelét látványos címmegoldással publikálja a folyóirat.²³

A regény nyelvéről mondja Bányai János a fent hivatkozott vitában, az 1993-as kiadásban tett változtatásokat bírálva: „Kihagyta belőle azokat a nyelvi jeleket,

²¹ UTASI CSABA: Hínárban. In uő: *Tíz év után. Esszék, kritikák, tanulmányok*. Újvidék, 1974, Forum /Symposion Könyvek, 40./, 198–210. Első megjelenése: *Új Symposion*, 34 (1968), 3–5.

²² UTASI, i. m., 198–199.

²³ Weöres Sándor levele Végel Lászlóhoz. *Új Symposion*, 23 (1967), 21.

amikről itt beszéltünk, és meghatározók, mert megkülönböztető nyelvi jelek voltak, ezekről beszélt Weöres Sándor nevezetes levelében. Ez a levél különben a vajdasági magyar irodalom kultikus dokumentuma. De éppen ezen deviáns nyelvi jelek miatt, erről sem kell megfélekedezni, Végel nyelvét mostanáig szankcionálják, akik nem értették meg, hogy a deviancia nyelve teremtette meg a makró világát, nem a makró a deviáns nyelvet. Nem Végel beszél rosszul magyarul, hanem a makró világot teremti meg a regényt formáló nyelv. Nem árt, ha felidézzük a *Kormányeltörésben* versteremtő beszédmódját.²⁴ Bányai az új, 1993-as kiadásnak felrója, hogy megfésülte ezt a nyelvet, hozzáigazította a magyarországi kiadói elvárásokhoz.

A folyóiratbéli publikáció megfésülése egyébként már az 1967-es újdéki könyvbéli kiadásnál megkezdődött, vagyis a könyvben kiadott változat kimozdul a magyar irodalmi nyelvi norma felé. Leginkább a mondattan szintjén változik a regény, illetve megnő a szövegterjedelem, a szlenges és nyelvhiányos nyelv jórészt megmarad. Ezen túl a könyvbéli kiadás természetesen a regényszöveg befejezettségét mutatja, a folyóiratbéli publikációnak a folytatások felé nyitott formájához képest kevésbé működik együtt a szöveg keletkezésben lévő, befejezetlen, önmaga hiányos létesülését hangsúlyozó jellegével.

Az 1993-as pécsi kiadás hajt végre aztán radikális nyelvi változtatásokat – ráadásul ez már Esterházy Péter *Függőjének* *Makró*-idézései után történik.²⁵ Erről írja Faragó Kornélia, hogy „lényegesnek tűnő szövegelemeket tekint redundánsnak és hagy el, világos szerepkörű szemantikai és affektív információkat töröl ki, ugyanakkor viszont fontos ellipsziseket szüntet meg, hovatovább egyénítő erejű lokalizmusokat irt ki, bámulatos következetességgel”;²⁶ „[a]rra viszont jó ez a verzió, hogy különböző nyelvhelyességi és jóformáltsági módosításaival pontosan kijelölje az olvasás számára azokat a mozzanatokat, amelyeknek hangsúlyos a szerepük az 1967-es kiadás nyelvi autentikusságának, sajátos szövegformálási technikájának kialakításában, és hogy ezáltal feltegyen egy sor kérdést”.²⁷

Fölmerül a dilemma, hogy ugyanaz a mű-e a négy publikált változat, komolyan vehető-e az a kérdés, hogy melyik az „igazi” *Makró*, illetve érvényesíthető-e ennél

²⁴ A „határon túli magyar irodalom” integrációjának kérdései – Bányai János, Bertha Zoltán, Elek Tibor, Kántor Lajos, Szakolczay Lajos, Tözsér Árpád kerekasztal-beszélgetése. Elhangzott a Károlyi Palota Kulturális Központban 2001. március 13-án. A beszélgetést vezette és a szöveget gondozta: Elek Tibor. In *Vízumköteles irodalom? Internetes konferencia az UngParty honlapján*. 2003 (<http://mek.oszk.hu/02200/02288/html/kerekasz.htm>).

²⁵ Ezt példásan feltárja Esterházy regényének a *Matúra Klasszikusok* sorozatban megjelent feldolgozása: *Függő – bevezetés a szépirodalomba*. Teljes, gondozott szöveg. A kötetet szerkesztette, a mű szövegét sajtó alá rendezte és a jegyzeteket összeállította Jankovics József. Budapest, 1993, Ikon Kiadó /Mátúra Klasszikusok, sorozatszerkesztő: Szörényi László/.

²⁶ FARAGÓ KORNÉLIA: Interpretációs ösvények kereszteződésében. In *Végel-symposion. Tanulmányok Végel László műveiről*. Szerk. Virág Zoltán. Budapest, 2005, Kijárat Kiadó. 30–39, 31.

²⁷ Uo., 31.

a filológiai problémánál az *ultima manus* elve. Az így fölmerülő kérdések alapján azt legalábbis megállapíthatjuk, hogy a mű textuális önazonossága problematikus,²⁸ és Faragó Kornélia szavaival „[a] folyóiratközlés és környezete, majd a könyv formájú megjelenés módosult szövege s később a három regény, az *Egy makró emlékiratai*, az *Áttüntetések* és az *Eckhardt gyűrüje* együttes megjelenésével (Jelenkor, Pécs – Forum, Újvidék, 1993) újonnan megnyíló horizontok, az újraolvasásban egymásra mutatnak.”²⁹

Az első változat harmonizál azokkal a sajátosságokkal, amelyek az *Új Symposion* 1960-as években megjelent évfolyamait jellemzik: a vegyes kulturális környezetbe ágyazott, a délszláv kultúrák felé nyitott, abban létező, abból részesülő, abban „participáló” magatartással. Urbánus szlengje egy mozgásban lévő, sérülékeny és sérült nyelv, amely él a hiba, a szabálytalanság, az elnémulás, a dadogás szemantikájával, és ez meghatározó az elbeszélő-főhős identitásának létesítésében.

A regény, a maga korára és a folyóiraatra is jellemző kísérleti jellegű alkotásként, a regény műfajjal kísérletezve játékba hozza a napló, a följegyzés, az emlékirat, a vallomás műfajait, valamint ráirányítja a figyelmet a folytatásos regény sajátos, a könyvben publikálthoz képest a befogadásban mindenképp érvényesülő lehetőségeire a könyvként publikált, „befejezett” művekhez képest. A folytatásos regénynek a folyóirat sajátos publikációs terében való megjelenése, valamint a nyolc folytatás, továbbá az előzetesen megjelentetett epilógus dialogizálása az *Új Symposion* 1965-ös és 1966-os évfolyamának más írásaival, szerkesztési aktivitásával rendkívül szerteágazó szövegközi viszonyokat hoz létre, és az *Egy makró emlékiratai* regény azonosságára is rákérdez, amint szövegváltozatokban létére irányítja a figyelmet.

²⁸ Uo., 32.

²⁹ Uo., 30.

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

TRANSZTEXTUALITÁS ÉS IDENTITÁS AZ UGREŠIĆ-PRÓZÁBAN

A XX. század második felének kelet-európai kivándorlási hullámaival összefüggő irodalmi jelenségek vizsgálata a komparatisztika fontos feladata. A délszláv háborút követően több százezren kényszerültek emigrációba, számos író¹ már a válság kezdetekor, 1990 és 1993 között elhagyta szülőhazáját. Jelentős bosnyák, horvát, montenegrói és szerb szerzők foglalkoztak a háborús kataklizma eseményeivel, következményeivel; Miljenko Jergović, Igor Štiks, Slavenka Drakulić Szarajevó ostromáról vagy a hágai bírósági tárgyalásokról szóló írásai hozzájárulnak a történelmi félmúlt feldolgozásához. Csakúgy, mint a Jugoszláviában született, 1993-ban Hollandiába emigrált Dubravka Ugrešić *írássai*.

A következőkben az *író* azon műveit vizsgálom, melyekben a kulturális-nyelvi identitás problémája egy – a délszláv háborús, poszttraumatikus irodalmat tekintve – jelentős formajeggyel,² a fragmentalitással, illetve a műfaji hibriditással áll összefüggésben. Az elemzés középpontjában *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*³ című regény áll; a primer szövegtörzshoz tartoznak még más írások is, melyeket e munka keretei között részletesebben nem tárgyalok, a téma szempontjából azonban megkerülhetetlenek. Így az *œuvre* egyes korábbi darabjairól, illetve *A fáj-*

¹ Predrag Matvejević, Slavenka Drakulić, Rajko Djurić. Lásd THOMKA BEÁTA: Ex-YU-Ex(odus). In uő: *Déli témák – kultúrák között*. Zenta, 2009, zEtna.

² A délszláv háború utáni vajdasági magyar irodalmat illetően például Mikola Gyöngyi a következőképpen ír: „a rövidprózai forma a fiatal alkotók leggyakoribb közlési módja, még a regényszerű szerveződések is töredékekből, narratív fragmentumokból, rövidtörténetekből építkeznek. Mindennek nemcsak poétikai, szociológiai, hanem pragmatikus okai is vannak egyes alkotóknál: a háború okozta hányattatás, a gyakori lakhelyváltoztatás, a létbizonytalanság eleve lehetetlenné teszi a nagyformák művelését: a nagyregényhez tartós biztonság, konszolidált életkörülmények is szükségesek.” MIKOLA GYÖNGYI: *A redukált létélmény új formái*. zEtna, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/124/mikola.htm>

³ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest, 2000, Európa.

*dalom minisztériuma*⁴ című kötetről is szót ejtek. Fő állításom az, hogy az identitáskeresés, -vesztés problémája a regényben strukturális szinten is megmutatkozik, illetve szorosan kötődik olyan formai és narratív megoldásokhoz, mint az inter-, para- és architextusok szerepeltetése, a repetíció, a polifonikus elbeszélés és az eltérő idősíkok egymásra montírozása. Írásom első részében: 1. a pályáivról, valamint az életműben bekövetkezett prózapoétikai változásokról ejtek szót; 2. majd röviden vázolom a tágabb irodalomtörténeti kontextust; 3. ezt követően pedig az említett regényeket, azaz a szerző emigráns prózájaként jegyzett írásokat vizsgálom.

Dubravka Ugrešićnek az életpálya korai szakaszában, az emigrációt megelőzően – kísérletező, a jugoszláv irodalomban újfajta szemléletmódot érvényesítő – gyermek-könyvei, regényei, rövidtörténeteket tartalmazó kötetei jelentek meg. Korai írásai közül a (két különböző magyar fordításban is megjelent) *Štefica Cvek az élet sűrűjében*⁵ hozta meg számára az ismertséget. A *patchwork* regényként aposztrofált kötet az Ivan Slamnig, Tin Ujević vagy Boro Pavlović nevéhez köthető horvát irodalmi hagyományhoz kapcsolódik. Medve A. Zoltán *Ludizmus, nosztalgia, identitás* című tanulmányában mutatott rá a horvát ludizmus irodalmának és Ugrešić prózájának összefüggéseire.⁶ Medve szerint a *Štefica Cvek* újdonságát és jelentőségét a következő kulcsszavakkal lehet összefoglalni: „ironikus távolságtartás, cinikus destrukció, esszéizmus, humor és – Slamnig után először – »homo ludens« magatartás”.⁷

A szerző a *Štefica Cvek*ben megbontja a hagyományosnak mondható regényszerkezetet. A textus nem lineáris; a narrátor a szöveget a szöveggel, materiálval azonosítja. Az elbeszélő – mint ahogyan azt *A modell kidolgozásáról* című nyitó fejezetben is olvashatjuk – a munka folyamán író- és varrónőként dolgozik; programja szerint kifejezetten női regényét varrni, fércelni fogja: „Én elég lassan írok, mert írás közben mindig elmámorít az írógép kattogása. Az írógép kattogása pedig a varrógép kattogására emlékeztet. [...] Szóval a technika kiválasztása? Úgy tűnik, már megtörtént.

⁴ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A fájdalom minisztériuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest, 2008, L'Harmattan.

⁵ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvek u raljama života*. Zagreb, 1981, GZH. DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvikli az élet karmai között*. Ford. Gyimót Ágnes. In *Égtájak – Öt világrész elbeszélései – 1988/89*. Szerk. Gy. Horváth László. Budapest, 1989, Európa. DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvek az élet sűrűjében*. Ford. Radics Viktória. Budapest, 2004, JAK–Kijarat.

⁶ „Dubravka Ugrešić[et] a volt Jugoszlávia egyik legfrissebb és legszuverénebb – a horvát ludizmus hagyományába is illeszkedő – szépirójaként tartjuk számon. A *Štefica Cvek u raljama života* (1981) és a *Forsiranje romana-reke* (1988 – *Egy regényfolyam erőltetése*) című regényeivel, valamint a *Život je bajka* (1983 – *Az élet egy mese*) című novelláskötetével a slamnigi hagyományokból kiindulva a horvát (»jugoszláv«) irodalom egyik legfrissebb szellemiségű szerzője.” MEDVE A. ZOLTÁN: *Ludizmus, nosztalgia, identitás. Jelenkor*, 7–8 (2009). <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1760/ludizmus-nosztalgia-identitas>

⁷ Uo.

Gépíró – varrónő, varrógép – írógép. A regényt tehát varrni fogjuk!”⁸ A *Štefica Cvek* így az alábbi szabásmintát követi:

✂-----
 -.-.-.-.-.

 ///////////////

 =====
 +++++++

A jelmagyarázatnál (egyebek mellett) a következőket olvashatjuk: „Kicsit széthúzni: a szöveget szükség szerint, a hoppon maradt elvárások nyomása alatt szélében-hosszában megnyújtani közönséges, nedves képzelet segítségével. [...] Apró ráncolás: a szerzői szegély mindkét oldalán nagy fabulatív öltésekkel. Az alsó szálakat kicsit meghúzni, és egyenletesen eligazítani a hajtásokat.”⁹ A regény emellett intertextuális utalásokkal telített, különböző műfajokat idéz (a lektúrt, az ún. *chick lit*et,¹⁰ a női magazinok cikkeit); az elbeszélő játékosan váltogatja az egymástól eltérő szólamokat.

A korai Ugrešić-írásokról általánosan is elmondható, hogy különböző regiszterek ötvözésén, a marginális nyelvhasználat elemeinek invenciózus felhasználásán, valamint a – genette-i értelemben vett – transztextusok diverzitásán alapulnak. Az *élet egy mese*¹¹ című novelláskötetnek például minden darabja átírás, pastiche vagy kompiláció. A pálya kezdetén megfigyelhető könnyedséget, felszabadult játékoságot Ugrešić a délszláv háború kitörését követően elhagyja. Az életműben a recepció fordulatot jelez: eszerint az emigráció után a szerző írásai az addigiaktól eltérő prózapoétikát mutatnak. Vladimir Biti így ír erről: „Ugrešić azon hajlama [...], ahogy a »korai műveiben« eljátszadzik a triviális irodalmi mintázatokkal, ami aztán a közfelfogásban, okkal vagy ok nélkül, az alkotásait összekapcsolta az indifferens határeltörések gyakorlatával, nos, ez a hajlam a kilencvenes évek elején jelentős mértékben fölülródott.”¹² Az életműben egyúttal feltűnik az – 1990-es évek horvát prózáját tekintve jellemző – autobiografikus nosztalgia. A fordulat után publikált s a menekültlét tapasztalata köré szerveződő szövegek – a korábbiakhoz

⁸ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Štefica Cvek az élet sűrűjében*. Budapest, 2004, József Attila Kör – Kijárat Kiadó. 9–10.

⁹ Uo., 5.

¹⁰ *Chick Lit: The New Woman's Fiction*. Ed. Suzanne Ferris – Mallory Young. New York, 2005, Routledge.

¹¹ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *Život je bajka*. Zagreb, 1983, GZH.

¹² VLADIMIR BITI: Szétszóró otthon. Dubravka Ugrešić A feltétel nélküli kapituláció múzeuma című regényéről. Fordította Ladányi István és Rajsli Emese. *Filológiai Közöny*, 2 (2012), 113.

hasnolón – megbontják ugyan a hagyományosnak mondható regényszerkezetet, ám a transztextuális elemek más funkciót kapnak bennük: az egyén identitáskrizisének jelölőivé válnak.

A *feltétel nélküli kapituláció múzeuma* és *A fájdalom minisztériuma* a háborús, poszttraumatikus irodalom fontos darabja. A továbbiakban arra a kérdésre koncentrálok, hogy e szövegekben miként jelenik meg az emigránsléthez kötődő identitáskrizis, pontosabban az egyes horvát elemzők (például Andrea Zlatar, Vladimir Biti¹³) által leírt *rasuti* (szétmállott, szétszóródott) identitás. 1991 után az életműben a korábbiakban nem tapasztalt témaismétlés figyelhető meg: „a háborútól kezdődően Ugrešić lényegében ugyanazt írja, írásaiban a szemléletmódbeli és tematikai polifónia ettől az időponttól eltűnik, minden írásában folyamatosan ugyanazt a politikai, társadalmi, száműzetéssel kapcsolatos egzisztenciális kört járja be újra és zárja rövidre: minden erejével igyekszik megőrizni kultúráját az identitásában”.¹⁴ Már a citátumból is kitűnik: e szövegek szoros összefüggésben állnak a biográfiával. Az író 1993-ban politikai okokból hagyta el Horvátországot; publicistaként ugyanis felszólalt a háború, a szerb és a horvát nacionalizmus ellen; közszereplése miatt helyzete lehetetlenné vált az országban.¹⁵

Jugoszlávia széthullása, a szerbhorvát nyelv illegitimé válása kapcsán Ugrešić szövegei azt a dilemmát vetik fel, melyet Thomka Beáta *A kulturális azonosság poétikája* című írásában a következőképpen fogalmaz meg: „A dél-európai exodus egy nehezen definiálható közös örökséget hagyott maga mögött. E multikultúra poétikáját értékek, jelek, eszmék, művészi, szellemi, intellektuális tapasztalatok alakították a valamikori többcentrumú regionális és mikrokultúrák sorát ötvöző országban. Utóbb úgy tűnik, a XX. század harmadik harmadában egy nyelv nélküli közös nyelv alakult ki. A paradoxont erősíti, hogy a sok nyelv szinkron együttese alakította, tehát nem nemzeti, hanem egy nem hivatalos, többszólamú kultúramodell volt.”¹⁶ Kérdés, hogy mi az, ami „az anekdotikus és vizuális emlékezet, a prózai és képi, irodalmi, színházi és filmes tapasztalat tárházából közös hivatkozási alapként fennmaradt, transzportálható és transzformálható? És mi az, amit immár véglegesen elveszített egy nemzedék?”¹⁷ Az Ugrešić ötlete nyomán megjelent *A jugó mitológia lexikona*

¹³ ANDREA ZLATAR: Tijelo: modus komunikacije. In uő: *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb, 2004, Naklada Ljevak; VLADIMIR BITI: Rasuta bašina: Muzej bezuvjetne predaje Dubravke Ugrešić. In uő: *Doba svjedočenja*. Zagreb, 2005, Matica hrvatska.

¹⁴ MEDVE A. ZOLTÁN: Ludizmus, nosztalgia, identitás. *Jelenkor*, 7–8 (2009). <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/1760/ludizmus-nosztalgia-identitas>

¹⁵ KÁLECZ-SIMON ORSOLYA: Identitás, trauma és nyelv (A kelet-európai és az emigráns identitás ellentmondásai Julia Kristeva és Dubravka Ugrešić szövegeiben). *Tiszatáj*, 6 (2012), 71.

¹⁶ THOMKA BEÁTA: A kulturális azonosság poétikája. In uő: *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*. Budapest, 2007, Kijarat Kiadó. 138.

¹⁷ Uo., 139.

mintha épp e közös alapot igyekezne felmutatni; a könyv szócikkeinek többsége a korszak identitást teremtő tárgyi emlékeiről szól.¹⁸ A szerkesztői koncepció szerint a szócikkeket azokról a területekről gyűjtik, amelyekről úgy gondolják, hogy kollektív és egyéni szempontból értékesek, s melyek a volt Jugoszlávia kulturális mindennapjainak részeként jelentek meg.¹⁹

Dubravka Ugrešić említett műveiben (korai írásaiban, illetve jugonosztalgikus, emigráns prózájában) egy jellegzetes írói módszer figyelhető meg: a kollázstechnika. Így készül a patchwork, a válogatás, az irodalmi gyűjtemény, a múzeum. A következőkben azt vizsgálom, hogy ez az eljárás *A feltétel nélküli kapituláció múzeumában* 1. a kötetstruktúrát, narrációs stratégiát illetően, valamint 2. a transztextusokat és a metaforarendszert tekintve hogyan érvényesül. Már a kompozíciót, a regény hét fejezetének egymáshoz fűződő viszonyát vizsgálva is tetten érhető a jellegzetes szerkesztésmód. A tartalomjegyzék jól felépített, szabályos kötetstruktúrát sejtet.

Első rész:	Ich bin müde
Második rész:	Házi múzeum
Harmadik rész:	Guten Tag
Negyedik rész:	Archívum: Hat történet a teret elhagyó angyal diszkrét motívumával
Ötödik rész:	Was ist Kunst?
Hatodik rész:	Csoportfénykép
Hetedik rész:	Wo bin ich?

Az egységességet, rendezettséget az egyes alfejezetek azonban megbontják: a második rész a következőképpen épül fel.

- I. A) Az album poétikája
- B) A virágos füzet
- Post scriptum
- II. (dátummal ellátott naplóbejegyzések)
- III. 1.)
- 2.)
- Postscriptum
- C) Kindertojás

¹⁸ „A YU mitológia lexikona e nosztalgianak, a múlt személyes kisajátításának a terméke, töredékekből, történetiszilánkokból épül fel, a hivatásos történetírás fehér foltjait kívánja betölteni.” NOVÁK ANIKÓ: Lexikonszócikkek mint a kultúra hordalékai. A lexikon szerepe Dubravka Ugrešić és Tolnai Ottó műveiben. *Katedra*, 8 (2013). <http://katedra.sk/2013/08/02/lexikonszocikkek-mint-a-kultura-hordalekai-a-lexikon-szerepe-dubravka-ugresic-es-tolnai-otto-muveiben/>

¹⁹ DUBRAVKA UGREŠIĆ: A jugó mitológia lexikona (A nosztalgia az agy szubverzív tevékenysége). *Lettre*, 58 (2005). <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00042/ugresic.html>

A Házi múzeum kollázsszerű kompozíciót mutat; e fejezetben olvashatunk például naplóbejegyzést, szerbhorvát ábécéskönyvből származó részletet vagy receptszöveget. A regény egyes fejezetei többszölamú elbeszélést rögzítenek: az egyes szám első személyű, homodiegetikus női elbeszélő emigrációs helyzetéből tekint vissza korábbi életére; miközben egy olyan történetszálat idéz, amely édesanyjának, azaz a Bulgáriában született, Jugoszláviába menekült nő életének bizonyos eseményeiről tudósít. A *feltétel nélküli kapituláció múzeumában* a téridő sem egységes, több párhuzamos idősik montírozódik egymásra. Olvashatunk tehát a második világháborút követő időszakról, egy lisszaboni útról, illetve a berlini és amerikai tartózkodásról. E helységek, városok szoros kapcsolatban állnak az elbeszélői szubjektummal; Berlin kaotikussága például az elbeszélő idegenségérzésével áll összefüggésben.²⁰ Ugyanakkor koherenciát teremtő elemekkel is találkozunk; egyes szövegrészek például (kisebb változtatásokkal) vissza-visszatérnek: „Zötyögött a félig üres vonaton a távoli 1946-os esztendőben a szétrombolt országon át (*minden, de minden romokban hevert...*)”²¹ – olvashatjuk a 76. oldalon. Később ez így ismétlődik: „Abban a távoli 1946-os esztendőben, az üres vonatban, mely lassan zötyögött a háború pusztította országon át, anyu a jövőjébe utazott.”²² A kötet rövid epizódokból és olyan – tehát olykor repetitív – részekből építkezik, amelyek kirajzolják például a családi viszonyokat, a személyek közti relációkat, ám nem képeznek konzisztens történetet.

Az *inszenírozott diskurzus*²³ jellegét illetően fontos kiemelni, hogy a kötet önéletrajzi elemeket tartalmaz.²⁴ Ilyenek például az időjelölők: Ugrešić születésének éve, 1949; a születésnapja, március 27.; valamint az 1993-as év, amikor a szerző emigrál, illetve az elbeszélő elhagyja Zágrábot. Ugyancsak párhuzam fedezhető fel egy Ugrešić-interjú részlete s a regény alábbi sorai között: „Én negyvenöt évesen hagytam el a hazámat, és fogalmam sem volt arról, mi vár rám a legközelebbi jövőben, mire számíthatok”;²⁵ „egy év alatt elvesztettem az otthonomat, a barátaimat, a mun-

²⁰ „Berlinben gyakran előfordul velem, hogy félreértem az U-Bahn-feliratokat, és fordított irányban szállok fel a szerelvényre. Vannak, akik meghívnak vendégségbe, és én nem tudok odatalálni. Az épületek kicsit, megtévesztőek a házszámok, ráadásul össze vannak keveredve.” DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, 2000, Európa. 133.

²¹ Uo., 76.

²² Uo., 115.

²³ WOLFGANG ISER: A fikcionálás aktusai. In *Az irodalom elméletei IV*. Szerk. THOMKA BEÁTA. Pécs, 1997, Jelenkor. 68.

²⁴ E szempont még hangsúlyozottabb *A fájdalom minisztériuma* esetében: „[a szerző] ezúttal önéletrajzi alapokról indít, ugyanis a regény főszereplőjében és narrátorában, Tanja Lucićban, akit a jugoszláv háború kényszerít arra, hogy elhagyja Zágrábot és Amszterdamban egyetemi előadóként igyekezzék boldogulni, Ugrešićre ismerhetünk.” TAKÁCS FERENC: Szétesőben. *Mozgó Világ*, 9 (2008). http://epa.oszk.hu/01300/01326/00103/MV_2008_09_13_2.htm

²⁵ DUBRAVKA UGREŠIĆ – AGNIESZKA DROTKIEWICZ: A magamfajta állandóan utazik (az emigráció Madonnája). *Lettre*, 73 (2009). <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre73/ugresics.htm>

kámat, a közeli hazatérés lehetőségét, sőt ennek vágyát is. [...] Negyvenöt éves fejjel a nagyvilágban találtam magam egy útításkával, mely a *legsziükségesebb holmit* tartalmazta”.²⁶ Ezen referenciális elemeket tartalmazó írásokat *tanúságtétel*ként, *testimony*ként értelmezem, amely – Shoshana Felman ismert tézise szerint – az élet és a szöveg mezsgyéjén elhelyezkedő architextus.²⁷ Menyhért Anna a műfajt illetően a következőképpen ír: „Az életírással szemben a *tanúságtétel*nek – noha ez sem nyújthat teljes képet [...] – határozott irányultsága van, hiszen a szöveget [...] konkrét céllal hozzák létre: a traumát akarják megközelíteni és feltárni.”²⁸ E múltrekonstrukciós folyamat egyértelműen reflektált *A fájdalom minisztériuma* című regényben, melynek elbeszélője (az Amszterdamba emigrált s ott jugoszlavisztikát tanító Tanja Lucić) csoportos pszichoterápiához²⁹ hasonlatos szemináriumokat tart a Hollandiába szakadt hallgatóknak.

Az emigráció traumájával összefüggő identitásprobléma *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*ban különböző tárgyi elemekhez kötődik. Már a felütésében megjelenik a regény vezérmotívuma, központi metaforája. A nyitó fejezetben egy foka gyomrának tartalmáról kapunk hírt: „A berlini állatkertben, az élő elefántfoka medencéje mellett különös vitrin áll. Az üveg mögött az 1961. augusztus 21-én elpusztult, Roland nevű elefántfoka bendőjében talált tárgyak láthatók, azaz: rózsaszín öngyújtó, négy jégkrémes pálcska (fából), pudlikutya alakú fémkütűző, sörnyitó, női karkötő (valószínűleg ezüst), hajcsat, ceruza, műanyag vízpisztoly, műanyag kés, napszemüveg, nyaklánc, rugó (kisebbfajta), gumikarika, ejtőernyő (játékszer), cca. 40 cm-es vaslánc, négy csavar (nagy), zöld műanyag játék autó, fémfésű, műanyag jelvény, játék baba (kicsi), sörösdoboz (Pilsner, 0,33 l), gyufásskatulya, gyerekpajuc, iránytű, autókulcs, négy db fémpénz, fanyelű kés, cumi, kulcscsomó (5 db-os), lakat, műanyag tűtartó cérnával.”³⁰ Az első fejezet metapoétikus szövegrésznek tekinthető. A regény az egyéni és kollektív identitást, illetve az emlékezet működését kulturális produktumokhoz, szétszóródott tárgyakhoz kötötten mutatja fel. A tárgyakban manifesztálódó emlékeknek és a felejtésnek a problémáját³¹ például abban a párbeszédben érhetjük tetten, amely az elbeszélő és a berlini emigráns, Zoran között zajlik:

²⁶ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, 2000, Európa. 173. A szerző az önéletrajzi elemekre ugyanakkor mindkét regényben ironikusan reflektál; lásd a bevezető megjegyzéseket.

²⁷ SHOSHANA FELMAN – DORI LAUB: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London, 1992, Routledge.

²⁸ MENYHÉRT ANNA: Személyes olvasás – traumairodalom. In uő: *Elmondani az elmondhatatlant – trauma és irodalom*. Budapest, 2008, Anonymus–Ráció. 28.

²⁹ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A fájdalom minisztériuma*. Ford. Radics Viktória. Budapest, 2008, L'Harmattan. 136.

³⁰ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, 2000, Európa. 5.

³¹ Itt kell megemlíteni Stephenie Young írását, amely az emlékezetkutatások kontextusában vizsgálja az Ugrešić-művet: „Ugrešić's work and its intense focus on narratives of remem-

– Mindent elfelejték – mondom nekik –, egy ideje minden összekuszálódott, már nem tudom, mi volt korábban és mi később, mi történt ott, mi itt, s mi másutt. Mintha már semmire sem emlékeznék pontosan.

– Én emlékszem – mondja Zoran.

– Mire?

– A felfújható magyar *Pálma* gumimatracokra és a szagukra.³²

A fogyasztási cikkeket tartalmazó elefántfóka-bendővel további tropikus elemek is párhuzamba állíthatók. Ilyen az emigráció egyik helyszíne, Berlin;³³ a város legmagasabb hegye, a Teufelsberg. Ilyen a fénykép mint az emlékezetet kontrolláló tárgy, illetve a fényképalbum, a bolhapiac vagy – ahogyan arra Ladányi István is rámutatott³⁴ – a címben szereplő múzeum metaforája. A szöveg töredékessége összefügg ezen metaforahálóval. A regény lemond az egységesítő narratíváról. Erre utal a következő, Viktor Sklovszkijtől származó idézet is: „*Nem akarok szüzsét. Dolgokról és gondolatokról fogok írni. Mint egy idézetgyűjtemény.*”³⁵ A regénykompozíció vizsgálatakor egyúttal a szövegben megidézett képzőművészek, így például Richard Wentworth alkotói koncepciójára ismerhetünk rá. A kollázsszerű regény szerkezete az Új-Zélandon született, később Angliában letelepedett művész egyes installációit mintázza. Wentworth (aki az 1970-es évektől fontos szerepet játszott a New British Sculpture-mozgalomban) munkáiban hétköznapi tárgyakat használ fel, helyez új kontextusba. A konceptuális művész alkotásai a tárgyművészet (Objektkunst) által felvetett elméleti problémákat hívják elő. A dadát, a pop-artot követő, a fluxus és a minimal art törekvéseit folytató konceptuális művészet³⁶ a műtárgy létmódjának kérdésére fókuszál. Egyes művészettörténeti narratívák szerint az 1968 és 1972 között

brance can be better understood through the lens of contemporary memory studies [...]. Although they tend to focus more directly on Holocaust studies, both Eva Hoffman's conceptualization of »received memory« and Marianne Hirsch's conception of »postmemory« speak to Ugrešić's work, especially in *The Museum of Unconditional Surrender*, because they present attempts to think through present and past trauma interchangeably and focus on the consideration of how these memory narratives are linked inter- or trans-generationally.” STEPHENIE YOUNG: Transnational Memories and a Post-Yugoslav Writer. In *Transnationalism and Resistance: Experience and Experiment in Women's Writing Amsterdam*. Ed. Adele Parker – Stephanie Young. New York, 2013, Rodopi.

³² DUBRAVKA UGREŠIĆ, i. m., 134.

³³ „Berlinben a dolgok a legkülönbözőbb kapcsolatokra lépnek egymással. Berlin olyan, mint az elefántfóka, mely túl sok megemészthetetlen holmit nyelt le.” Uo., 195.

³⁴ LADÁNYI ISTVÁN: Muzealizáció és identitás Dubravka Ugrešić *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma* című regényében. In *Társadalmak, nyelvek, kultúrák*. Szerk. Horváth H. Attila. Veszprém, 2011, Pannon Egyetem Modern Filológiai és Társadalomtudományi Kar.

³⁵ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, 2000, Európa. 15.

³⁶ *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Ed. ALEXANDER ALBERRO – BLAKE STIMSON. Cambridge–London, 1999, The MIT Press; JOSEPH KOSUTH: *Művészeti tanulmányok / Texte über*

kibontakozó irányzat produktumai a duchampi ready-made utódai. Ugrešić regényének elbeszélője több helyen ad leírást Wentworth műterméről; illetve azt a *Was ist Kunst?* című fejezetben az elefántfóka bendőjéhez hasonlítja. Egy helyen a következőképpen idézi a (fikcionalizált) képzőművészt: „A világ összekuszálódott, és csupa hazardírozás [...]. Én csupán észreveszem az incidenseket a világban, ez minden. [...] Eljegyzem egymással a dolgokat, ezt a kis lapátot ezzel a fémfelülettel.”³⁷ Az alkotói eljárás megegyezik az írói technikával; azzal a sajátos formálásmóddal, mely állításom szerint tehát egyértelműen összefügg Dubravka Ugrešić emigráns prózájának központi témájával, a menekültlét-tapasztalat és az identitáskrízis problémájával.

Kunst. Wien–Budapest, 1992, Knoll Galerie; LUCY R. LIPPARD: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley – Los Angeles – London, 1997, University of California Press; SOL LEWITT: Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, 10 (1967).

³⁷ DUBRAVKA UGREŠIĆ: *A feltétel nélküli kapituláció múzeuma*. Budapest, 2000, Európa. 204.

BERSZÁN ISTVÁN

MŰFAJI DIMENZIÓK *versus* IRODALMI KÍSÉRLETEK

1. IDŐBELI IRÁNYOK ÉS PLATÓN BARLANGKÍSÉRLETE

Miért problematikus egy írásgyakorlat műfaji azonosítása? Milyen mértékben tekintik a műfajkonceptiók az elkülönített sajátosságokat egy alakzatkonstrukció elemeinek, és milyen mértékben „eljárásoknak” vagy gyakorlati fogásoknak? Amennyiben az utóbbiakról van szó, milyen gyakorlatok határozzák meg az *illető* eljárást? Ezeket a kérdéseket a pásztorköltészet ökokritikai műfajkonceptiói vonatkozásában fogom megvizsgálni, és közben próbára teszem azt a hűrelméletet kiterjesztő hipotézist, hogy az irodalmi műfaj egyedi írás- és olvasásgyakorlatok valamely kiterjedt („végtelenül”, vagy legalábbis sok-sok műben meghosszabbítható) dimenzióra eső vetülete, miközben a *vetítést* annak a gyakorlatnak a kiegészítő, felcsavarodott ritmikai dimenziói határozzák meg, amely a műfajon belüli és/vagy a műfajok közötti tájékozódást aktuálisan megkísérli. Ha a vetület kevesebb dimenziós, mint az, aminek a vetülete, érthető, hogy szükségszerűen veszteségekkel és torzulásokkal jár. Van-e akkor kiterjedt műfaji dimenzió, vagy csak addig tűnik annak, amíg önmagába hajló mozgásterében maradunk, s minden műfajváltozatot, illetve szinguláris irodalmi kísérletet erre vetítünk? És van-e esély rá, hogy különbséget tegyünk vetület és vetített között, vagy csak vetületek végtelen játékára számíthatunk? Választásunk azért esett az ökokritikára, mert ez kísérli meg a konstrukcionista relativizmus és a természet ökológiai (vagy betű szerinti) történéseinek összeegyeztetését. A műfajok azonosíthatóságának problémája arra is fényt deríthet, hogy van-e dialektikus vagy hibridításra alapozott esélye az eltérő irodalmi (és kutatási) kísérletek egyetlen komplex mozgástérbe terelésének.

Ha a biológiai analógiát fizikaival váltjuk fel, indulásból az a hipotézis tűnhet kézenfekvőnek, hogy a költői kísérletek műfaji dimenziókban zajlanak, s ahány műfaj, annyi költői dimenzió. A konkrét vers a saját akrobatikáját műveli, de amit művel, ezekben a dimenziókban történik, vagyis a versgyakorlat *irányát* mindig meglévő műfaji minták határozzák meg, ezek révén tájékozódik. Csakhogy amennyiben a dimenziókat nem pusztán a megkülönböztethető poétikák távoli analógiájaként vagy retorikai trópusaként használjuk, hanem szigorúbban kötjük a lehetsé-

ges irányok fizikai meghatározásához, gyanússá válik, hogy túl sok dimenziója van a költészet gyakorlásának. Miféle térben lehet ennyi irányba mozdulni? És ha meg is egyeznénk a műfaji dimenziók számában, hogyan adjunk számot arról, hogy ugyanott (ugyanazokban a dimenziókban) nagyon eltérő ritmusok zajlanak?

A megsokszorozódott dimenziókat magától értetődően térdimenzióknak gondoljuk, nemcsak a poétikai analógiában, hanem a fizikában is. Analógia és fizikai értelemben vett mozgásirány áthidalásának egy kísérleteként most fogadjuk el, hogy a műfaji dimenziók nem feltétlenül mindig és magától értetődően térdimenziók. Lehet, hogy számolnunk kell az idődimenziók többségével is, aszerint, hogy hányféle irányt vehet a versgyakorlat az időben. Úgy gondolom – s ez a jelzett hipotézis lényege –, hogy a vers *saját akrobatikája* ezek nélkül a kiegészítő ritmikai dimenziók nélkül nem érhető tetten. Merthogy a ritmus nemcsak alakzat (valamely térbe vetítve), hanem időbeli irány is. Elég arra figyelni, hogy a tájékozódást segítő műfaji „minták” követendő gesztusok is lehetnek. Hogyan lehetséges egy gesztus követése? A mintából legtöbbször logikusan *következtetünk* a követésére, csak hogy a követésnek gyakorlati sűrűsége is van. Az a gesztusrezonancia, amely révén ráhangolódunk a tájékozódási gyakorlatunkat irányító gesztusokra, nem logikus következtetés, hanem ritmusváltás, átjárás eltérő mozgásterek között.

Nemcsak a modern fizikában, hanem az antik bölcseletben is találunk fogódzókat ennek végiggondolásához. Platón arról kíván meggyőzni, hogy amint a barlangban a megkötözött foglyok csak a falra vetülő árnyait láthatják azoknak a tárgyaknak, melyeket mögöttük mozgatnak a lobogó tűz világánál, az ideáktól távoli tapasztalataink is csak nagyon ferde képet adnak az igazságról. Amennyiben Platón *barlangkísérletét*¹ a retorikai interpretáció szűkös dimenzióira vetítjük, csak hasonlatot látunk benne, azt, hogy allegorikusan, tehát esetlegesen/véletlenszerűen tükröz egy régi ontológiai koncepciót, melyet önálló létre emelt ideáival manapság már nem vehetünk komolyan. Kísérletként viszont, melyé akkor válik, ha észrevesszük, hogy vetületekről és dimenziókról szól, nemcsak működik, hanem a kortárs húrelmélethez² fogható tanulságai lehetnek. Platón azt igazolta a barlangkísérlettel, hogy bármely történet kevesebb dimenziójú vetületei esetén szükségszerűen súlyos veszteségekkel kell számolnunk.

A dimenziók száma a mozgás lehetséges irányaitól függ. Ha a magától értetődő térbeli irányokból indulunk ki, már az időbeli irány is problematikus (még akkor is, ha nem esik nehezünkre arról beszélni, hogy előre meg hátra az időben). Amikor a figyelmem moccan, az hányféle irányban történhet? Hiszen mindannyiszor *irányul*

¹ PLATÓN: Állam. Hetedik könyv. 514a–518b. In *Platón összes művei*. Budapest, 1984, Európa Könyvkiadó. II. kötet, 455–462. Ford. Szabó Miklós.

² A húrelmélet összefoglaló bemutatását lásd BRIAN GREENE: *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*. New York, 1999, W.W. Norton.

valamire. A húrelmélet nemcsak három kiterjedt térdimenziót, hanem Theodor Kaluza 1919-es javaslata³ nyomán több kiegészítő felcsavarodott térdimenziót tételez, de továbbra is csak egyetlen kiterjedt, sőt egyirányú idődimenziót. Most azt a kérdést vetjük fel, hogy milyen irányokba lehet elmozdulni az időben. Úgy tűnhet, hogy a mozgás időbeli irányát egyedül a *múlás*, vagyis az eltelt idő mérhető mennyisége szabja meg. Mivel azonban az idő nemcsak mérhető tartam, hanem ritmus is, nemcsak a múlás irányát, hanem az eltérő ritmikai irányokat is figyelembe kell vennünk. Csakhogy ebben az esetben már nem egy egyenes jelenti az irányt (mint ahogy a kiegészítő felcsavarodott dimenziók sem egyenesek, hanem nagyon sokféle formájúak), hanem valamilyen *mozgásritmus*, úgyhogy az irányváltás itt ritmusváltást jelent.

A mozgásritmusnak mint időbeli iránynak a tételezése azzal a következménnyel jár, hogy igen sok, ha nem is végtelen, de meghatározatlan számú kiegészítő felcsavarodott ritmikai dimenziót tételezzünk a négydimenziós téridőhöz képest (ahogy a kiegészítő felcsavarodott térdimenziók Calabi–Yau-terei⁴ is meghatározatlan számúak). Vajon nem ezért moccanhat a figyelem igen sok irányba? Nemcsak arról van szó, hogy a geometriai tér valamely irányába fordulhat, és nem is csak arról, hogy sokféle (természetű, léptékű) tárgyat célozhat meg (például a fizikus vizsgálhat elemi részecskéket, égitesteket és lejtőn csúszó tárgyakat, a biológus sejten belüli szerveződést, szerveket vagy hormonműködést, az irodalmár szövegeket vagy írás- és olvasásgyakorlatokat), hanem arról is, hogy másképp mozog a figyelem a fizikai mérés és kalkuláció gyakorlásterében, a biológiai folyamatok követésében és az irodalmi írás vagy olvasás gyakorlásterében, sőt az utóbbin belül is igen sokféleképpen mozoghat.

2. MŰFAJFOGALMAK ÉS RITMIKAI DIMENZIÓK: A PÁSZTORKÖLTÉSZET MŰFAJVETÜLETEI AZ ÖKOKRITIKÁBAN

Ha problematikussá válik a műfaj fogalma, voltaképpen mindig csak *valamelyik fogalma* válik problematikussá (úgy tűnik, nem kell tartanunk a műfajfogalom eltűnésétől). A kortárs ökokritikában például nem a társadalmi hierarchia, hanem a környezethez való viszony elképzelésének trópusai, strukturális metaforái szempontjából válik újra fontossá a műfaj, s a régi műfajok, amilyen a pásztorköltészet vagy az apokalipszis, a különböző ökokritikai álláspontok szerint alakulnak eltérő alakzatokká. Az irodalmi műfaj itt egyedi írás- és olvasásgyakorlatok valamely kiterjedt (elvileg végtelenül meghosszabbítható) dimenzióra eső vetülete, merthogy

³ ABDUS SALAM – J. STRATHDEE: On Kaluza-Klein theory. In uő: *Annals of Physics*, 141, 2 (1982), 316–352.

⁴ A Calabi–Yau-terek példáit lásd GREENE, i. m., 96.

akárhány művet lehet írni egy műfajban. A kérdés az, hogy melyik ritmikai dimenziót gondoljuk kiterjedtnak. Válaszkísérletképpen a továbbiakban a pásztorköltészet hagyományába sorolt művek eltérő műfaji dimenziókra eső vetületeit vizsgáljuk meg és vetjük össze Wordsworth egy költői kísérletével.

A pásztorköltészet ökokritikai műfajvetületei közt itt van először az ökomarxista megközelítés, mely szerint a klasszikus pásztorköltészet elfedi a vidéki élettel járó szenvedéseket és kemény munkát, eltorzítja a társadalom- és környezettörténetet. Ugyanakkor mégis egy olyan toposzt teremt, melyet – a hagyomány általi legitimálása következtében – a természettől való elidegenedés, illetve a veszteség érzése idéz meg az ipari forradalom után. Roger Sales is keményen bírálja Wordsworthöt, amiért Michael pásztor szenvedéseit minden társadalmi-politikai diagnózis nélkül igyekszik leírni. Szerinte így jön létre a pásztorköltészeti giccs, melyben Wordsworth imádott Tóvidéke szándékosan fedi el a kizsákmányolás társadalmi tényét.⁵ Wordsworthöt itt azért nézzük, illetve állítjuk be giccsnek, hogy olvasása közben is megmaradhassunk a marxista kritika mozgásterében. Salesnek igaza van abban, hogy Wordsworth költői kísérletei nem a marxi alapozású társadalomtörténet ritmusát követik, csak azt nem veszi észre, hogy amit helyett művelnek, az nemcsak a társadalomtörténet torzítása lehet, hanem teljesen más ritmusú történések követése is. A marxista megközelítés jogosult rá, ahogy saját mozgásterét megkülönböztesse, csak abban téved, amikor ezt a mozgásteret minden történés foglalataként tételezi, s következésképpen torzításnak, giccsnek, elfedésnek nevez mindent, ami más ritmusokhoz igazodik. Torzításról nem egy ritmus valamennyi másikja esetében beszélünk, hanem csak akkor, amikor egy ritmust egy másikra vezetünk vissza az utóbira eső idővetületében. Nem szükségszerű, hogy a gyakorláskutató ugyanígy járjon el az ellenkező oldalról, vagyis hogy saját kutatási gyakorlatának mozgásteré felől a marxista megközelítést állítsa be torzításnak, mert mind az eltérő kutatási gyakorlatokat, mind Wordsworth verskísérleteit saját ritmikai dimenzióval rendelkező történéseként fogadja el. A marxista tájékozódás tehát nem feltétlenül torzító, hiszen nagy pontossággal követheti a társadalomtörténeti és társadalompolitikai folyamatokat, hanem csak annyiban, amennyiben más ritmusú történések idővetületeit képezi le saját mozgásterére. A gyakorláskutatás újdonsága, hogy nemcsak egy új kutatási irányt szab, hanem annak érdekében mond le a redukció elvéről, hogy gyakorolhassuk és tanulmányozhassuk az eltérő ritmusok közötti átjárást. Két eltérő ritmusú gyakorlatnak ugyanis nemcsak az egymásra eső idővetületeit készíthetjük el, hanem viselkedésünk ritmusváltása révén át is járhatunk egyikből a másikba, oda-vissza. A gyakorláskutatás ezt igyekszik követni a mindennapi gyakorlati tájékozódásban és a művészi gyakorlatokban egyaránt. Az utóbbiak egyformán nagymesterei az egy ritmikai dimenzióval maradásnak és a köztük történő átjárásnak, mert

⁵ ROGER SALES: Michael, A Pastoral Poem. In *Wordsworth: Contemporary Critical Essays*. Ed. J. Williams. London, 1993, Macmillan. 97–98.

a ritmusból kilépés mindig csak egy másik ritmusba lépés révén lehetséges. Nincs olyan köztes tér, amilyennek az idővetületeket képező kutató a sajátját feltételezi, és nincs is szükség rá ahhoz, hogy az idővetületet megkülönböztessük a saját ritmikai dimenziójában zajló történetétől. Elég, ha figyelembe vesszük az időbeli ritmikai irányokat, aminek az a feltétele, hogy irányt tudjunk váltani az időben. Amíg egy ritmus mozgásterében maradunk, nincs mód más ritmus mozgásterébe kerülnünk. A ritmusok közötti tájékozódást tehát a ritmuskövetésben és a ritmusok közötti átjárásban szerzett jártasság segíti elő, vagyis éppen az, aminek a művészi gyakorlatok a nagymesterei. Miért mondanánk hát le az idő kiegészítő ritmikai dimenzióinak kutatóiként ezeknek a kísérleteknek a felbecsülhetetlen eredményeiről?

Míg Nagy-Britanniában az ökokritikának a marxista kifogásokkal kellett szembenéznie, Amerikában feminista és multikulturális kritikusok ellenvetéseire kellett választ adnia. Különösen Louise Westling hatására⁶ alakul ki egy ökofeminista változat. Ő érvel amellett, hogy az amerikaiak számára a pásztorköltészethez nem egy elnyomó, a földtulajdonos arisztokrácia uralmát biztosító társadalmi rendszer megerősítése kapcsolódik, hanem egy maszkulinista gyarmatosító agresszivitás, mely egyaránt irányul a nőkre, bennszülöttekre és a földre. A nőiesített táj kétértelmű, hiszen egyfelől tápláló anyaként egy ártatlan gyermeki fantázia tárgyaként tűnik fel, másfelől viszont mint kíváncsi Másik, mert egy férfias határtársadalom számára a föld az agresszíven leteleptető pozíciójába került. A brit romantikus pásztorköltészet fenséges jellege itt az Új Világ vadontól elbűvöltségébe hajlik.

A pásztorköltészet multikulturális kritikusok által készített vetülete szerint nemcsak a nemi szerepek destruktív és hierarchizált szembenállása hatja át az amerikai pásztorköltészetet, hanem ezenkívül egy igen problematikus rasszista dimenziója is jelen van.⁷ A bennszülött amerikaiak perspektíváját az határozza meg, hogy akár idealizáltan (a nemes vadak), akár egyszerűen vadakként, az indiánokat történetileg a pásztorköltészet tájainak pusztai jellegzetességére redukálták, vagy egészen kiiktatták őket. Ezúttal tehát a pásztorköltészetet leplezik le úgy, mint ami egy rasszista dimenzióra vetíti a bennszülött amerikaiakat.

Az afroamerikaiak számára a pásztorköltészet megint másként tűnik fel, mert tükrözi az ültetvényi rabszolgaság és a későbbi lincselések történeti tapasztalatát. A rabszolgaság megváltoztatta a természet természetét az afroamerikai kultúrában.

Az ilyen kritikai nyomások hatására alakultak ki a pásztorköltészet újabb műfaji vetületei, melyeket a mélyökológiát elmarasztaló ökofeminizmus, illetve az etnikai kisebbségekkel szembeni társadalmi és környezeti igazságtalanságokat elemző szociális ökológia dolgozott ki. Mindkét esetben egy-egy erős kritikai gyakorlat ritmusa

⁶ LOUISE H. WESTLING: *The Green Breast of the New World: Landscape, Gender, and American Fiction*. Athens, GA, 1996, University of Georgia Press.

⁷ Lásd például LAWRENCE BUELL: *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*. London, 2001, Belknap Press.

szabja meg nemcsak a pásztorköltészet, hanem vele együtt az ökokritika törekvéseinek idővetületét is. Az ökofeminizmus a feminista kritikai gyakorlat meghosszabbítása, melyben a két paradigma közötti átjárást egy idővetület és annak tükörképe képezi le: egyfelől a természeti környezet jogaiért folyik ugyanaz a kritikai érvelés, amely korábban a nők jogaiért emelt szót, másfelől a feminizmus kultúraelméleti modellé emelésével az etnikai kisebbségek emancipációja és a környezetvédelem is ennek tükrözőjévé válik. A ritmikai dimenziók vizsgálata segít megmutatni, hogy a harcias demokratikus retorika dacára, a feminizmus közben nemcsak domináns kritikai gyakorlattá válik, hanem önmagát totalizáló mozgásterré is. Minden más ritmust saját ritmikai dimenziójára vetítő mozgalmként voltaképpen/hallgatólagoosan abban is tükröződik, amit a gyarmatosító, illetve rasszista törekvésekben feltár: annak, ahogy a bennszülött indiánokat a pásztorköltészet tájainak pusztája jellegzetességeivé tették, jól megfelel az az eljárás, amely az ökokritikát ökofeminizmusként teszi a feminizmus jellegzetességévé. Ezúttal azonban nem a feminista logika ismétlődő alkalmazása a tét, hanem inkább az etika egy újabb terepének feltárása, mely annak belátására épül, hogy a gyakorlatok és történetek bármely „közös ritmusba” rendezése *gyakorlatilag* csak az alternatívák egy partikuláris ritmikai dimenzióra eső idővetületei lehetnek.

Ez teszi problematikusá Leo Marx megállapítását is, mely szerint Thoreau a pásztorköltészet bizakodását visszavezeti annak eredetéhez: a tanult irodalmi játszmához. Mi más lehetne a pásztorköltészet „egy viszályokba szervezett, városi, ipari és atomfegyverekkel felszerelt társadalomnak, ahol a gép a valóság és a jövő, a pásztorköltészet pedig csak egy történelemről szóló mítosz”?⁸ Amennyiben Wordsworth és Thoreau írásgyakorlatát belerendezzük egy társadalom-, illetve médiatörténet folyamatának ritmusába, mindaz, amit itt állapítunk meg „róla”, a legjobb esetben sem ezeknek az írásgyakorlatoknak a gesztusaira, hanem legfeljebb itteni idővetületeikre érvényesek. Jóllehet Leo Marx állítása látszólag egy irodalmi játszmára vonatkozik, valójában a társadalom- és médiatörténeti *játszma* révén kialakuló idővetület. Ami benne mozdul, nem Wordsworth és Thoreau írásgyakorlatainak figyelemgesztusaira hangolódik, hanem annak a társadalom- és médiatörténeti folyamatnak a ritmusára, amely ilyen idővetületeket képez.

Végül Garrard nyomán⁹ álljon itt még egy *strukturális metafora* mint idővetület magában az ökológiában. A XVII–XVIII. század tudományos forradalma elfogadta a pásztorköltészeti alapmodellt, de a szemléletben végbement fénytörés következtében ez egy Isten által tervezett mechanikus univerzummá változott. A természetnek ez a „jól és stabilan működő gép” metaforája honosodott meg a XX. század elején

⁸ LEO MARX: *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. London, 1964, Oxford University Press. 354. Saját fordításom.

⁹ GREG GARRARD: *Ecocriticism. The New Critical Idiom*. London – New York, 2004, Routledge. 56–58.

kialakuló ökológiában is, és meghatározta a környezetvédelmi mozgalmak retorikáját, azután is, hogy az ökológusok szkeptikusakká váltak a természet egyensúlyával szemben. A biodiverzitás, az ökoszisztéma stabilitása és a természet egy ideális állapota közötti asszociáció az ökológusok és ökofilozófusok nagy részének a hittételei közé tartozik. De a harmónia és egyensúly Frederick Clements- (1874–1945) féle modelljét felváltotta a posztmodern ökokritika, mely szerint a háborítatlan természet nem marad azonos formája, struktúrája vagy arányai szerint, hanem az idő és a tér bármely léptékét tekintve változásban van.

Most akkor a gép mint technológiai működésmodell alapozza meg a megmaradó és megtartó természet ökofilozófiáját, a posztmodern vagy dekonstruktív retorika modellje pedig a változásban lévő természet alakulástörténetét? Nemcsak egy alakzat értelmezésbeli hasznosításáról van szó, hanem annak a mozgástérnek a ritmikai dimenziójáról, amelyben az illető modell működése zajlik. Ebből kell kimozdulnunk, hogy észrevegyük: a természet nemcsak a róla szóló beszéd tárgyaként vagy reprezentációként kerül a pásztorköltészetbe, hanem a reprezentáció, illetve a diskurzus alternatív mozgástereként is. Nemcsak az a kérdés, hogy a természet azonos marad-e, vagy változik, ami a performatív műveletek mozgásterében számít eldöntendőnek, hanem hogy hányféleképpen történik a performatív műveletekétől eltérő ritmikai dimenziókban. Wordsworth versei sem csak a diszkurzív térben zajló tematizálódások, hanem a figyelem különböző ritmikai dimenziók közötti barangolásai. Ezért érdemes a műfaji és ökokritikai vetületein túl is követnünk kísérleteit.

3. WORDSWORTH KÖLTŐI KÍSÉRLETEI

A Wordsworth és Coleridge által 1800-ban közösen kiadott *Lyrical Ballads* című kötetben a *Poems on the Naming of Places* ciklus előtt egy magyarázó nyitány áll: „A vidéken tartózkodók számára, akik ragaszkodnak az ottani dolgokhoz, sok olyan hely fog névtelennek vagy ismeretlen nevűnek tűnni, ahol apró események történtek, vagy ahol bizonyos érzéseket tapasztaltak, melyek különös jelentőséget kölcsönöznek azoknak a helyeknek. A vágy, hogy az ilyen eseményeknek legyen valami nyoma, vagy hogy az érzések élményeit felújíthassák, a szerzőt és néhány barátját arra készítette, hogy neveket adjanak a helyeknek, s így születtek ezek a versek.”¹⁰

¹⁰ By Persons resident in the country and attached to rural objects, many places will be found unnamed or of unknown names, where little Incidents will have occurred, or feelings been experienced, which will have given to such places a private and peculiar interest. From a wish to give some sort of record to such Incidents or renew the gratification of such Feelings, Names have been given to Places by the Author and some of his Friends, and the following Poems written in consequence. (WORDSWORTH–COLERIDGE: *Lyrical Ballads*. Ed. R. L. Brett – A. R. Jones. London, 1963, repr. 1968, 217.)

Kövessük nyomon először ennek a költői kísérletnek egy ökológiai-műfaj történeti ritmusra hangolt olvasatát. Wordsworth és a romantikus ökológia kapcsolatáról írt könyvének *The Naming of Places* című fejezetében¹¹ Jonathan Bate azt követi nyomon, ahogy Wordsworth versei az eseménytől az érzés felé tartó mozgást rögzítik szimbolikusan. Az a vers célja, hogy feljegyezzen, vagyis könyvbe írjon be egy egyéni, de sokra értékelt tapasztalatot. Ezzel a betű szerinti írással összehangoltan képzeletben a helyre is ráíródik egy név, amely az esemény felidézőjeként működik. A költő Isten-szerű funkciót vesz magára, hiszen általában Isten ír szimbolikus nyelven a természet könyvébe vagy az élet eseményeinek könyvébe. Ugyanakkor ez egy Istentől kapott képesség is, melyet Ádám örökölt: a Genézis könyvében ő ad nevet az Isten alkotta teremtményeknek. Akár isteninek, akár ádáminak tekintjük a Wordsworth-féle névadást, mindenképpen egy, a szentségnek kijáró attitűdöt teremt a hely iránt. A *Poems on the Naming of Places* ciklus versei Grasmere körüli barangolásokat rögzítenek: a múlt után nyomoznak, és a múlt nyomai a jelenben. Az ökológiai értelemben vett megőrzés itt kulcsszerepű.

A (sír)felirat romantikus műfajának történetét nyomon követő Geoffrey Hartman¹² szerint, akit Bate figyelmesen követ, Wordsworth helyköltészetét az különbözteti meg a XVIII. századi helyleírásoktól, hogy a költő reflektál az írás aktusára. Míg legtöbbször csak kimondják a hely nevét a versben, olykor le is írják azt (például *To Joanna*¹³). Bate azt a következtetést vonja le, hogy a vers tulajdonképpen a beszéd-től az írás felé mozdulást követi, az írás egy archetipikus jelenetét rögzíti. Gyakran ismétlődik ezekben a sorokban a 'take place' (*történik*) kifejezés. Miközben Wordsworth azzal az emlékezés- vagy időproblémával küszködik, hogy vajon tényleg megtörtént-e, amit ír, öntudatlanul egy térbeli megoldást nyújt: akár megtörtént a leírt esemény, akár nem, a vers mindenképpen *takes place*, azaz elfoglalja a helyét. A megéneklés aktusában tehát a költő helyneveket vesz birtokba. Nem annyira egy egyedi, hanem inkább egy szimbolikus névadás, illetve birtokbavétel történik a versben: szimbolikus egyesülés a természettel. A névadás aktusában a költő megszűnik megfigyelőnek lenni: lakossá válik. Nem jogi-gazdasági értelemben vett tulajdonossá, hanem Edward Thomas Bate által újra és újra idézett kifejezésével: „annak urává, amit nem birtokol” (*lord of that he does not possess*).

Bate arra is kitér, hogy Wordsworth a *Michael*t pásztorköltészetnek nevezi, saját naiv poémájának. Michael pásztor Schiller naiv költő típusának felel meg. Wordsworth azonban nem lehet valóságosan pásztorrá, hanem arra tesz kísérletet, hogy

¹¹ JONATHAN BATE: *Romantic ecology. Wordsworth and the environmental Tradition*. London – New York, 1991, Routledge. 85–115.

¹² GEOFFREY HARTMAN: Wordsworth, Inscriptions, and Romantic Nature Poetry. In uő: *Romantic Poetry and the Genius Loci*. In GEOFFREY HARTMAN: *Beyond Formalism: Literary Essays 1958–1970*. New Haven, 1970.

¹³ WORDSWORTH–COLERIDGE, i. m., 219–222.

eleget tegyen Schiller modern költővel szembeni követelményének, akinek egyesítenie kell a naivat a szentimentálissal. Ebben a törekvésében a költő egyszerre válik az elveszett természet keresőjévé és a megmaradt természet őrizőjévé. Bate figyelmeztet, hogy a *Lyrical Ballads*ben az olvasó épp a *Michael* előtt találkozik a *Poems on the Naming of Places* öt (az 1815-ös kiadásban már hat) darabjával. A névadások teremtik meg a hidat, amely szimbolikusan egyesíti a szentimentálist a naivval, a költőt a természettel. Ezek a versek elkülönített odúkat és szent helyeket írnak le, melyeket védeni, őrizni kívánnak: az Emma-völgy (*Emma's dell*), Mary-zug (*Mary's nook*) és John-berek (*John's grove*) ilyen sérthetetlen helyek. Lehet, hogy a névadásuk pillanata elveszett, de a hely megmaradt: Wordsworth még nem szembesül a pusztuló természet aggodalmával. A helynevek recitálása – Grasmere, Old Skiddaw, Kirkstone, Helvellyn, Glaramara stb. – kapcsolja össze a szentimentálist a naivval. A helynevek egyfelől a hely ismeretéről tanúskodnak, ugyanakkor pedig a névadás, illetve a feljegyzés gesztusai. *Ismer – nevet ad – feljegyezz*, avagy megfordítva: Bate szerint ezek a lírai balladák mozgásirányai. Azt a konklúziót vonja le, hogy a pásztorköltészet Wordsworth számára nem egy mítosz, hanem pszichikus szükséglet: önmaga megerősítése és a környezethez kapcsolódás egy módja.

Bate megvédi Wordsworthöt a marxista kritikával szemben, bár Garrard szerint ettől még kétértelmű marad a pásztorköltészet ökokritikai megítélése.¹⁴ A vitában történő állásfoglalás helyett ezúttal arra figyelünk, hogyan tájékozódik Bate Wordsworth védelme közben. A múlt után nyomozásban egyszerre van ott a jóvátehetetlen veszteség és az elveszett visszanyerése a *versnyomban*. Ennek indoklása az írás szimbolikus aktusainak dimenziójára és a paradoxon retorikai-logikai alakzatára támaszkodik az egymással ellentétes folyamatok egyidejűségének, avagy a névadásban *egyszerre történésének* sémája szerint. A logikát megbénító *paradoxon*¹⁵ feltűnően hasonlít ahhoz, amikor fizikusokat hoz zavarba, hogy a pontos mérések és a hibátlan számítás ellenére a vizsgált részecske mégsem ott van adott pillanatban, ahol lennie kellene, vagy pedig a számításnak megfelelően ugyan, csak éppen térkoncepciónk keretében felfoghatatlanul két helyen van ugyanabban a pillanatban.¹⁶ Versgyakorlatában Wordsworthnek azért sikerül számunkra követhetően is ott lennie az általa valaha bebarangolt helyeken, mert ami ott versként történik, nem pusztán a kiterjedt szimbolikus dimenzióban zajlik a konvencionális jelölők (fordítóprogram által is követhető) mozgásaként, hanem kiegészítő, azokba az egyedi történésekbe visszahajlóan felcsavart ritmikai dimenziókban is, amelyek a kapcsolat-

¹⁴ GARRARD, i. m., 42–43.

¹⁵ Vö. JACQUES DERRIDA: A halál adománya. Ford. Szabó László. *Vulgo*, 2, 2000/3–4–5, 144–160.

¹⁶ A kvantummechanika paradoxonainak nem fizikusok számára is jól követhető leírását lásd: *The New Physics and New Cosmology. Dialogues with the Dalai Lama*. Szerk. Arthur Zajonc. New York, 2004, Oxford University Press.

teremtés (fordítóprogramok által nem követhető) emberi gesztusainak rezonanciái révén kutathatók fel a versek elképesztően sok irányban kiterjedő tereiben.

A Wordsworth-féle névadás Bate-nél azért válik a szimbolikus birtokbavétel aktusává, mert ennyit tudunk követni belőle a kutató által gyakorlatilag választott műfaji-retorikai térben. A versek viszont nemcsak azért érdeklődnek a Lake District iránt, hogy közben a szimbólumokkal végzett műveletek struktúráival kísérletezzenek, hanem mert annak a helynek a történéseit a benne barangolás révén igyekeznek követni. Terry Eagleton példájára visszautalva azt mondhatnánk, hogy a versgyakorlat a „zsiráfokat” nemcsak élőhelyükön szeretné megismerni és tanulmányozni, hanem közös mozgásterekben igyekszik találkozni velük. A hely a táj és a barangoló író közös mozgástereként válik érdekessé, s ennek *nevében* szólal meg a vers. A névadás tehát nemcsak szimbolikus aktus, melynek során valami valami másnak a helyére kerül, hanem – miként Bate is érzi – inkább *valami egészen más* történés, valami titokzatos inkantáció is. Ez a rejtély voltaképpen nem annyira számunkra, hanem csak mai, önállósult tudásrendszerünk/rendszereink számára olyan átláthatatlan. Hiszen ahhoz hasonló hétköznapi kapcsolatteremtés, mint a *becenéven* szólítás. Nem nyelvészeti értelemben, hanem amikor gyermekemnek a közös helyzetekre és közös rítusokra hangolt *alkalmi* neveket adok. Vagy állatoknak, ha megbarátkozunk. Amikor a hegyi tavakon felfújható csónakunkban evezve *vészpumpásnak* nevezem a hétéves fiamat, nem szimbolikus birtokbavétel történik, hanem a közös mozgástérben találkozásnak adunk egy megfelelő zöngékkal hangzó nevet, mely utólag válhat emlékezéssé. Ha húsz év múlva egy levélben vészpumpásnak szólítom majd, ez mindkettőnknek segíteni fog visszatalálni egykori közös mozgástérünk ritmusaiba. A szimbólum arról ismerszik meg, hogy valaminek a helyére kerül, birtokba veszi a helyét. Amikor viszont egy helynek, ahol valami intenzív esemény, illetve tapasztalat történt, mozgástérként sikerül nevet adnunk, az lesz a találó, vagy inkább *odataláló* név, amelynek mondása nemcsak szimbolikus utal az ottani eseményekre (vagy egy szigorúbb, lacani megfogalmazásban a hiányukra¹⁷), hanem segít rezonálnunk az illető történés ritmusára. Merthogy nemcsak szimbólumokra, hanem ritmusokra is emlékezünk. Sőt, olykor úgy idéződik fel bennünk valami nagyon ismerős ritmus, hogy nem találjuk a nevét. A névadás mint a felidézett megszólítása és/vagy felismerése is lehet (emlékezés)rezonancia azokra a történésekre, amelyek eredetileg is kiváltották bennünk a névadást.

Wordsworth költői kísérletét retorikai dimenzióra vetíteni éppolyan veszteségekkel jár, mint Platón kísérletét hasonlatvetületében vizsgálni. A versírásnak nem csak szimbolikus-retorikai gesztusai vannak, melyeket egy műfaji vetületben romantikus pásztorköltészetként azonosítunk. A műfaji *megnevezés* más ritmikai dimenzi-

¹⁷ JACQUES LACAN: A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichanalitikus tapasztalat feltárja számunkra. Ford. Erdélyi Ildikó és Füzessey Éva. *Thalassa*, (4), 1993/2, 5–11.

óban történik, mint a *névadás* versgyakorlata. Az utóbbi esetében a név elválaszt-hatatlan a történet helyétől. A történet helye – annak a helye, *which is taking place*: nemcsak helyet foglal, hanem történetek helyévé tesz valamit, valakit. A történet helye így lesz a hely történetévé. „Valaki itt járt, és megijedt” – olvassuk a nyomokat arrajártunkban Bodor Ádám egy korai *névadó* novellájában, a *Behavazott lábnyomokban*.¹⁸ Wordsworth verseinek írása, olvasása is barangolás a Lake District tájain. Az olyan címűben, mint a *Lines written a few miles above Tintern Abbey, on revisiting the banks of the Wye during a tour, July 13, 1798*,¹⁹ nem csak a hely tér-idő koordinátáinak megjelölése történik: az írás figyelemgyakorlatai *túráznak* azon a helyen. Bate ökológiai-műfajttörténeti elemzése ezeknek a figyelemgyakorlatoknak a ritmusával nem számol, noha Wordsworth figyelmes olvasójaként tudván tud róluk. Ezért a környezethez kapcsolódás ökológiai-kritikai követelményekhez igazodó védelmében csak úgy érvelhet, mintha aki ír, csak szavakat ismerne, a helyeket és azok barangolás közben követett történeteit egyáltalán, vagy legalábbis számunkra követhetetlenül. „*Once again / Do I behold these steep and lofty cliffs*” – indul újra a kísérlet. A költő nemcsak az újra és újra megismételt barangoláson, hanem akár később a városban is visszatálálhat a helyekkel teremtett verskapcsolat ritmusába. Hogy miként? Olyan gyakorlatokban, amelyek annak a helynek a ritmikai dimenzióiban történnek, még akkor is, amikor az ablakon beszűrődő utcazajban talál vissza hozzájuk. Ha Bate-et követve azt gondoljuk, hogy akár érzelmi reakciókról, akár figyelemgyakorlatokról van szó, mindenképpen az identitásképzés szimbolikus gyakorlata zajlik, akkor kívül maradunk, mert kutatóként kirefektáljuk magunkat Wordsworth költői kísérleteiből, és alakzatként próbáljuk meg elhelyezni azokat abban a térben, ahol éppen *túrázunk*: hol a szubjektumkonstrukció szimbolikus terében, hol a kultúrtörténeti folyamatok kontextusainak terében, hol a műfajkritika vagy az ökokritika reflexióinak terében. Ezek közül egyik sem találja el a *névadás* Wordsworth-féle kísérletét. Pedig ahogy minket is elbűvölhet egy hely, Wordsworth kísérlete is újra és újra elvégezhető (akár a Platóné). *Once again*.

Miért gondoljuk, hogy a történeti reflexió, amely nyilvánvalóan kizökönt ben-nünket a költői kísérlet ritmusából, elegendő visszatérés a (vers)történet helyéhez/kontextusához? A pásztorköltészet Williams-féle marxista megközelítése vagy a pásztorköltészet ökofeminista vetülete egyszerűen elvéteti ezt a ritmust Wordsworth olvasása közben. Mert minden történetet a társadalmi csoportok küzdelmeként akar *kivetíteni*, vagy a nők igazságtalan elnyomásaként – egy másik ritmikai dimenzió-ban kívánja követni, ami *itt* történik. Nem csoda, ha számottevő torzulások árán.

¹⁸ BODOR ÁDÁM: Behavazott lábnyomok. In uő: *Vissza a fülesbagolyhoz. Válogatott elbeszélések*. Harmadik kiadás. Budapest, 2003, Magvető. 28–33.

¹⁹ WILLIAM WORDSWORTH – SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: *Lyrical Ballads*. 140. (<https://www.scribd.com/document/147270063/William-Wordsworth-Samuel-Taylor-Coleridge-Lyrical-Ballads>, utolsó letöltés: 2016. 09. 17.)

Jól tudjuk, hogy az árnyék mint kevesebb dimenziós vetület miként alakíthat szűnyogból elefántot vagy elefántból szűnyogot. Épp így változtatja a kritikai gyakorlat műfaji alakzattá, társadalompolitikai küzdelemmé vagy feminista mozgalommá Wordsworth vagy Bodor Ádám hegyi barangolásait. Nem is illik az előbbi mondatban említett két szerzőt így egymás mellé állítani, hiszen teljesen más kor, összehasonlíthatatlanul más stílus stb. Pedig írásgyakorlatában mind a kettő valódi hegyi barangoló. A helyek annak számára lesznek mozgástérként érdekessé, aki bebarangolja azokat, és az ottani történetek miatt vagy révén *kötődik* hozzájuk. Amennyiben ezt szimbolikus közegként értelmezzük, akkor a többdimenziós tereket és történeteket schilleri, marxista vagy feminista szimbólumokként vetítjük saját olvasói gyakorlatunk mozgástereire. Pedig Wordsworth verskísérlete nem a társadalmi csoportok küzdelmébe és nem is a nők igazságtalan elnyomásához vezet, hanem teljesen másféle ritmusokba: újra és újra egy hely versbeli történetéhez. Gyakran egyfajta elragadtatásba, amely olvasói mozgásterünkké válhat. Ettől még olvashatunk más ritmusokat is (túrázhatunk más versekben), vagy vehetünk más irányt a mindennapi gyakorlati tájékozódásban, de ha Wordsworth olvasása közben nem követjük ezeket a figyelemgesztusokat, akkor kimaradunk a vershelyek történetéből, költői kísérleteik olyanná válnak számunkra, „*As is a landscape to a blind man's eye*”.²⁰ Schiller nyomán Bate elfogadja, hogy a szentimentális és a naiv költőt mintegy objektíve elválasztja egymástól a történelem. Ha a tájékozódás ritmikai dimenzióit vesszük alapul, akkor is lényeges marad a különbség a kétféle attitűd között, de távolságuk nem objektíven történelmi, hanem inkább szubjektíven ritmikai: úgy értem, nem szükségszerű és nem is érdemes lemondanunk sem a naiv költők, sem a szentimentális költők olvasásakor arról, hogy jártasságot szerezzünk verskísérleteik mozgástereiben, és hogy tanuljunk átjárni közöttük.

Beszélgetésekben, konferenciákon gyakran gyanúsítottak azzal irodalmárkollégáim, hogy túlságosan elmegyek a természet irányába, például az irodalmi írás, olvasás figyelemgyakorlatait kutató Terepkönyv-kísérleteimmel,²¹ pedig a kultúrtörténet már sokszorosan bebizonyította, hogy nem abba az irányba tartunk. Érdekes, hogy amikor néhányukat elkalauzoltam a Menyasszonyfátyol-vízesés fölötti sziklára a *Vlegyásza District*-ben,²² és onnan néztünk körül az őszi fényben, semmivel sem voltak kevésbé elragadtatva, mint Wordsworth. Pedig a romantika csak egy történeti konstrukció, amelyen rég túl vagyunk. Intézeti kollégáim pedig neves kutatók, kiválóan értenek a kritikához, kultúratudományokhoz, társadalomtörténethez. És mégis: tényleg el voltak ragadtatva. Mint ahogy én is. Pedig az ő kiváltságos kol-

²⁰ Uo., 141. Saját fordításban: *Amilyen a táj a vak ember szemének*.

²¹ Lásd BERSZÁN ISTVÁN: Terepkönyv-gyakorlatok. In *A Kárpát-medencei tehetséggondozás jó gyakorlatai*. Szerk. Demeter József. Budapest, 2012, Magyar Tehetségsegítő Szervezetek Szövetsége. 23–40.

²² A sziklát messziről, az erdőt útközben és a kilátást fentről lásd az 1–3. ábrán.

légájukként tőlük is sokat tanultam a történetileg megképződő műfajokról. Vajon Wordsworth csak nosztalgikus pillanataiban hódolt ennek „az irodalmilag tanult” műfajnak, vagy saját költői kísérleteinek legjobb pillanatait tette olvashatóvá írásművészetében? Miért ne lehetne úgy kirándulni a Wordsworth versekbe olvasótúrákon, mint a vízesés fölötti sziklára, akár kutatóként is? Mondjuk, a hely történéseinek, illetve a történet helyeinek kutatóiként? A komparatisztika ritmikai dimenziók összehasonlító *kísérleteiként is* jól gyakorolható, egyszerűen azon az alapon, hogy mint minden jó kísérlet, a költői kísérletek is (például Wordsworth barangolásai) többször elvégezhetők – *once again, once again*:

Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild; these pastoral farms
Green to the very door; and wreathes of smoke
Sent up, in silence, from among the trees,
With some uncertain notice, as might seem,
Of vagrant dwellers in the houseless woods²³

Túlságosan elhittük az interpretáció mozgásterébe zárkózó kritikának, hogy az olvasás sokfélesége csakis eltérő interpretációkat jelent. Ha figyelembe vesszük a verstörténés idővetületeit, akkor az két következménnyel jár a korábbi felfogásunkra nézve: 1. az interpretáció nem az alapja, hanem csak egyik tere az olvasásnak (csak akkor tűnik az alapjának is, ha – diszciplinárisan – nem mozdulunk ki belőle); 2. vissza lehet térni egy olvasat mozgásterébe – *once again, once again* – akkor is, ha a verstörténés valamilyen idővetületéről, és akkor is, ha a költői kísérlet ritmusáról van szó. Az irodalmi írásban, olvasásban nem végtelenül meghosszabbítható kiterjedt műfaji dimenziókról van szó, hanem valamely konkrét költői kísérlet újra és újra elvégezhetőségéről. A történetiség, melyet a mai kritika kitüntet, innen nézve maga sem kiterjedt (mindkét irányban végtelenül meghosszabbítható) idődimenzió, hanem aktuális tájékozódási kísérlet a ritmikai dimenziók rengetegében. Úgy gondolom, hogy az irodalomtörténet mellett azt is kellene tanítani az iskolában, hogyan kísérlethetünk meg Wordsworth módjára vagy Bodor Ádám módjára figyelni és tájékozódni az olvasás idejében. Ez kitágíthatná a fiatalok gyakran néhány aktuálisan domináns gyakorlatra szűkülő mozgásterét, anélkül hogy bármilyen módon korlátozná azt. Hiszen Wordsworth verskísérleteiből éppúgy át lehet járni bármelyik másik írásgyakorlatába, mint a kortárs kritikai gyakorlatba vagy valamelyik sport gyakorlásába a barátokkal: oda-vissza.

²³ WORDSWORTH–COLERIDGE, i. m., 141.



1. ábra (fotó: Berszán István)



2. ábra (fotó: Farmati Anna)



3. ábra (fotó: Farmati Anna)

MŰFAJI ÉS MEDIÁLIS KÖZVETÍTETTSÉG

TARJÁNYI ESZTER

REGÉNYBE REJTETT OPERETT

*Kosztolányi Pacsirtája – a lélektani regény
és a népszerű műfaj szimbiózisa*

A pacsirták legtöbbjük jó, egy néhány közülük kitinő énekes. Daluk nem áll sok szakaszból, de rendkívül gazdag fordulatokban, változatokban; egyes hangokat százféleképpen olvasztanak újra meg újra egy egésszé. [...] Bennük [...] megvan az a tehetség, hogy idegen dalokat elsajátíthassanak: a steppében az ott lakozó pacsirták lényegileg mind ugyanazt éneklék, mert egyik a másiktól tanul és kölcsönöz.¹

1. A POPULÁRIS MŰVÉSZETEK ÉS A MŰFAJOK

Az operett újból fénykorát éli. Ez a népszerűség azonban már nem a századforduló körüli évek utózenge, hanem sokkal inkább irodalomszociológiai, ami a kritikai kultúrakutatás (*cultural studies*) néven alakulató diszciplína értelmében társadalomtörténeti háttérrel néz szembe a műfaj népszerűségét biztosító, sikerét felrömpentő történeti, társadalmi tendenciákkal. Vagyis valójában nem az operett maga immár az érdekes, hanem az a kulturális közeg, amely lehetővé tette a fellendülését. A műfaj világképe, ideológiája és ennek térségi viszonylatai váltak megfajzott izgalmat kiváltó kérdéssé.² Ahogy az újabb értelmezések bemutatják, az operett szerepet vállalt az etnikailag sokszínű népesség kollektív identitásának kialakításában, így az Osztrák–Magyar Monarchia emblematikus műfajává válhatott. Nem meglepő hát, hogy a birodalom szétesésével nosztalgikus felhangok társulhattak hozzá. Az újabb érdeklődés hátterében pedig akár az egyvelegszerű európai kultúra történeti előzményének a feltárása is állhat.

A kritikai kultúrakutatás hátterére alapozott tanulmányok (például Csáky Móric: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*; Camille Crittenden: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*) a tömegművészetben ideológiai megnyilvánulást figyeltek meg, és ezért ennek a népszerű műfajnak a társadalom- és ideológiatörténeti jelentőségét vizsgálták. E fellendülő kutatás nézőpontjából válik észrevehetővé Kosztolányi *Pacsirta* című, 1923-ban a *Nyugat* és az *Ellenzék* lapjain

¹ BREHM ALFRÉD: *Az állatok világa. IV. Madarak. I.* Szerk. Chernel István. Budapest, 1902, Légrédy testvérek. 219.

² CAMILLE CRITTENDEN: *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*. 2006², Cambridge University Press. 2 skk.

folytatásokban, 1924-ben könyv alakban megjelent³ regényének az operettel létesített különleges kapcsolata. A lélektani regényként behatárolt mű és az operett keveredéséből újfajta hibrid műfaj született: a giccsre hajlamos zsánerrel szimbiózisba állított regényben a lélektan érzelmi jellegének ironikus átalakítása tűnik elő.

A műfajelmélet az utóbbi évtizedekben kiemelt érdeklődéssel fordul a populáris műfajok felé. Talán nem véletlenül a filmelmélet válik az ez irányú kutatások egyik fő ösztönzőjévé. A műfajfilm (műfaji film, zsánerfilm) ugyanis egyértelműen jelezheti azt, hogy a tömegművészetekben a befogadói beidegződések kiszolgálása érdekében, az elvárások kényszerítő ereje miatt a műfaji kategóriák egyre fontosabbakká, kidolgozottabbakká és végiggondoltabbakká válnak. Míg a modernség, az újdonság lázában égve éppen a hagyományos zsánerek fellazításában, az innovációban érdekelt, addig a populáris műfajok – a szabályokhoz ragaszkodó, a szerzői eredetiséget nem annyira szem előtt tartó, a befogadót ilyen szempontból meglepni nem kívánó sajátosságuk miatt – a szabályosabb műfajiság alapján állnak. A befogadót paszszív, fogyasztói szerepre kényszerítő vonásaik miatt jobban alkalmazkodnak a konvenciórendszerhez.⁴ A Kosztolányi-regény az ún. magaskultúrára jellemző poétikai újszerűség kíváncsiának úgy tesz eleget, hogy összekeveri az operettre jellemző kódokat és sablonokat, vagyis e könnyű műfaj hagyományát éppen nem hagyományosan, hanem az értelmezői szabadság kitágítása érdekében alkalmazza.

Az újabb időkben kialakuló népszerű műfajokon belüli tagoltság⁵ arra utal, hogy öndefiníciós, önlegitimáló célzattal is társulva a népszerű kultúra inkább fontosnak tartja az árnyaltabb műfaji definiálást, mint a magukat szórakoztatónak és népszerűnek nem beállító művek, amelyeknek a műfaját a XX. század felé haladva egyre nehezebb az adott tradíció alapján meghatározni. Míg a populárisnak nevezett művek esetében a műfaj pontos meghatározása/meghatározhatósága szinte már követelménnyé lép elő, addig a hagyományosan magasművészetnek tartott kategória esetében a műfaji egyértelműség szinte már gyanússá válik, hiszen nem megfelelést jelent, hanem rájátszásjellegű kölcsönöz az adott műnek.

A népszerű kultúrára jellemző rajongói tábor olvasásmódjának egyik fontos vonása, a sikerműfajok bizonyos jól bevált elemeinek átvitele más népszerű műfajokba – a *genre shifting*⁶ – könnyen tetten érhető a Kosztolányi-regény szüzségének

³ A regény megjelenési adataira nézve lásd a kritikai kiadás jegyzeteit: KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. S. a. r. Bucsics Katalin. Pozsony, 2013, Kalligram. 675–679.

⁴ Hasonló véleményt formált BÁRÁNY TIBOR: *Magasművészet és tömegkultúra: nem létező értékkülönbségek nyomában*. In *A művészettől a tömegkultúráig*. Szerk. Olay Csaba – Weiss János. Budapest, 2014, L'Harmattan. 54–55.

⁵ Például detektívtörténet: jogi krimi, rendőrségi krimi, politikai krimi, a bírósági dráma, „kemény krimi”, azaz hardboiled krimi; science fiction: keményvonalas, azaz hard science fiction, soft science, cyberpunk, steampunk, clockpunk, biopunk, dieselpunk, retrofuturizmus stb.

⁶ JOHN STOREY: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Athens, 2006⁴, The University of Georgia Press. 163.

és jellemeinek az alakításában. Az operett sajátosságai egyszerre nyújtanak viszonyítási pontot, támasztékot, ugyanakkor ellenpontozzák is a regény menetét. Vagyis nem használja ki a már bevált és sikeres konvenciókat a könnyű fogyaszthatóság érdekében, hanem olyan kontextusba helyezi, amellyel azok újfajta értelemmel tudnak feltöltődni.

Persze a kétfajta kulturális hagyomány – a népszerű és az ún. magasművészet – szétválasztása manapság már egyáltalán nem olyan könnyű feladat, mint ahogy korábban elképzelhető volt. A határok elmosódtak, a megkülönböztetés hagyományos alapjai bizonytalanokká váltak, az oda-vissza történő átjátszások lényegében eltörlik a megkülönböztetés alapjait. A pontos körülírás helyett inkább a közmegegyezés és a sikeresség mértéke válik mérőföldkövé. Sok esetben éppen az emlékeztető, a rájátszós tendencia nehezíti meg a besorolást. Annak eldöntése például, hogy Rejtő Jenő regényei ponyvák-e, vagy csak rájátszanak a ponyvára, Tarantino *Ponyvaregény* (*Pulp Fiction*) című kultuszfilmjének a nézőpontjából különösen nehézé válik.

Maga az operett is olyan műfajnak tartható, amelyet hagyományosan a populáris kultúrához szokás sorolni. Nem akar eredetinek és egyedinek látszani, bátran felvállalja az epigonjellegét, hiszen egy magasabb rendű műfajt, az operát utánozza, azt a polgári, a szórakozni vágyó közönség igényeihez alkalmazza, és sablonossá teszi. Ahogy Hermann Broch kijelentette, az operett, ez a „merő hülyeséggé laposodott utánzat”⁷ azért válthat ki az utóbbi időben fokozott érdeklődést, mert utánzat volta erős önreflexiót takar. Legalábbis Csáky Móríc azért is találta újrafelfedezésre érdemesnek a bécsi operettet, mert az ironikus és önparodisztikus vonásban a Monarchia társadalmi problémáinak szórakoztató módú és önanalitikus feldolgozását vette észre.

Csáky Móríc gondolatmenetében az operett lényegében a bahtyini karneváliságból ismert parodisztikusság újabb kori alappéldájaként is érthető. Cukormázba borítja, giccses feloldozássá szépíti a világot úgy, hogy tudja, a megszépítés nem valódi, csak a *happy end*hez szükséges kellék. Túlzásaival, sablonjaival, léhaságával és kliséivel szinte jelzi, hogy csak *placebo*. Az utóbbi évtizedek kutatásaiban az operett önmaga behatároltságáról tudó, értelmetlenségeivel, halandzsáival ezt az önismerő vonást jelző műfajként írható le, amely nemcsak saját maga értelemalkotó technikáira, hanem korának társadalmi kérdéseire is reflektál.

A Kosztolányi-regény ironikus operettszerűsége tehát egyszerre műfaj-stabilizáló, ugyanakkor a XX. századba érve a már rangos példákkal rendelkező lélektani regény műfajfogalmát megújító lehetőség, amely a populáris kultúra termékének önreflektáló jellegét önmaga jelentésképzésének a kitágítása érdekében használja fel.

⁷ Idézi CSÁKY MÓRIC: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter. Budapest, 1999, Európa. 27–28.

2. „JAJ, MILY SEKÉLY A MÉLYSÉG / ÉS MILY MÉLY A SEKÉLYSÉG” – KOSZTOLÁNYI VÉLEMÉNYE AZ OPERETTRŐL

Nem biztos, hogy szükséges felmérni az életrajzi szerző véleményét ahhoz, hogy egy művét újabb szempontok segítségével lehessen megvilágítani. Mégis érdemes vázlatosan az olyannyira kárhoztatott szerzői szándék, az *intentional fallacy*⁸ csapdájába belemenni, hiszen az életrajzi szerző véleményének a bemutatása – még ha nem is szolgálhat alapvető támasztékkul, és valószínűleg szándékszerűnek sem tekinthető – jelentős bázist képezhet a regény operettszerűségének a feltérképezéséhez.

Hogy Kosztolányi valójában mit gondolt az operetről, nem állapítható meg teljes egyértelműséggel, ugyanis változott a véleménye. A körülírás azért is nehézkes, mert más előítéletek tapadtak hajdanában és ma ehhez a jellegzetesen századfordulós színpadí műfajhoz. Kosztolányi véleményét tehát olyan összetevők is befolyásolhatták, amelyet ma már kevésbé lehet érzékelni. Ennek pedig nem lényegtelen összetevője, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia megszűnte átlényegítette a Habsburg-világ légkörét konzerváló operettek felhangjait, a nosztalgia innentől kezdődően erősen felnagyította a jelentőségét ennek a többnyire alkalmi, aktuális kérdésekre reflektáló műfajnak. A hajdani sokszínű kulturális kavalkád emlékének felidézőjévé vált.

Kosztolányi nem fejtette ki egyértelműen nézetét, de többször is említette írásaiban – levelezésében, publicisztikájában – az operettet. Ezek a szövegei viszont többféle nézőpontot alkalmaznak, ezért értelmezésre szorulnak. Korábban mintha inkább elutasító lett volna. Ennek mértékét azonban nehéz pontosan megállapítani, mert véleményét előadásokhoz kötött alkalmi publicisztikákban fejtette csak ki. Lehetséges, hogy nem is magával a műfajjal szemben érzett ellenszenvre nyilvánult meg ezekben, hanem az adott mű előadása kedvetlenítette el. A *Dollárkirálynő* Király színházbeli bemutatójáról szólva például megjegyzi: „cselekményről beszélni ugyan egy operettnél kissé idejétmúlt dolog, de hogy ennyire semmi se legyen egy lengő kosztüm mögött, az operettnyelven szólva is – shocking.”⁹ Lehár Ferenc *Luxemburg gróffjának* a bemutatójáról sem a lelkesedés hangján ír, amikor Lehár kifáradását és Puccinitől tanult dallamvezetését figyelmeztető, és Offenbachkal szembeesíti.¹⁰

⁸ A kifejezés a W. K. WIMSATT, JR. és MONROE C. BEARDSLEY által írt, 1946-ban megjelent tanulmány címében jelent meg, majd *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954, University of Kentucky Press) című könyv első fejezeteként vált elterjedtté, annyira, hogy a leghangsúlyosabb elutasításává vált a szerzői szándék értelmezés-központú alkalmazásának.

⁹ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: A. M. Willner–Grünbaum–Leo Fall. A dollárkirálynő a Király Színházban. In uő: *Színházi esték*, I. S. a. r. Réz Pál. Budapest, 1978, Szépirodalmi. 821.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, i. m., 823–824.

Az 1910-es évek második felétől kezdve azonban érzékelhető az átalakulás, mintha kezdené felkelteni a figyelmét a műfaj. Első jele ennek egy Csáth Gézának válaszoló levele. Csáth 1916. július 12-én kelt levelében említette barátjának, hogy

volna egy nagyszerű operett-thémám amelyet veled szeretnék kidolgozni. – N. B. A librettot együtt írnök, a verseket te, a zenét én. De nagyon félek, hogy elmeséled a barátaidnak és elkapják az orrunk elől. Azaz egy napon azon veszed észre magad, hogy a színlapon hirdetik a mi thémánkat. Azt mondhatom, hogy páratlanul kitűnő dolog és az operettben egy új lépést jelentene a műfaj számára. Világ-cikk lenne belőle – ezt tudom. / Vajon számíthatok-e teljes titoktartásodra? / Küldd el levélben becsületszavadat és akkor küldöm a témát és a darab vázlatát. A szöveggönyv még a nyáron elkészülhetne. / Még csak egyet róla. Nem volt még ilyen! Annyira kitűnő, mulattató, mulatságos és mégis mélyen költői. Zenésítésre pedig azért alkalmas, mert általánosan ismert történet, be van idegezve reá a közönség és az új relációk, a mese teljessége is alkalmas reá, hogy a közönségben már meglevő emlékeket hatalmas erővel ébressze fel és nagy figyelmet, érdeklődést keltsen.¹¹

Kosztolányi bizakodóan állt hozzá az ötlethez, ahogy válaszában kifejti: az

operett-terv igen tetszik nekem, szívesen és pontosan dolgozom veled, ezennel pedig férfi becsületszavam küldöm neked, hogy soha senkinek se szólok róla, sem a sujet-t nem áruolom el senkinek. Pontosán és kedvvel dolgozom. Rendelkezz velem.¹²

Majd a bekezdés végéhez hozzáfűzte: „Szeretnék pénzt szerezni vele.” Ezt a pénzszerzésre vonatkozó kitétele azért érdemes idézni, mert utalhat esetleg arra, hogy Kosztolányi valóban komolyan vette a dolgot. Az őszinteségét mutathatja, vagyis azt, hogy kedvező véleményével nem csak súlyosan morfinista barátját, unokatestvérét akarta biztatni, élet- és munkakedvvel felvillanyozni. Jelezheti, hogy a közös operettszerzést nem pusztán munkaterápiaként értékelte. A Csáth Géza által tervezett operetről és Kosztolányi hozzá szánt librettójáról és verséről azonban ennél többet nem tudunk.

Ekkortól kezdve Kosztolányi egyre inkább figyelemre érdemes, megújítható formanyelvvel rendelkező műfajnak tekintette az operettet. Két publicisztikájából lehet következtetni erre. Talán nem véletlenül éppen a *Pacsirta* megírása¹³ előtti és alatti időszakban születtek ezek, jelezve, hogy a szerző tudatosan is végiggondolta ennek az újabban létrejött zenés, színpadi műfajnak a teherbírását és lehetőségeit, mielőtt

¹¹ Idézi DÉR ZOLTÁN: *Az árny zarándoka (Csáth Géza emlékei)*. Szabadka, 1969, Szabadkai Munkásegylet. /Életjel miniatűrök, 6./ 55–56. (Csáth Géza levelére Kiczenko Judit hívta fel a figyelmemet – köszönet érte.)

¹² Kosztolányi levele Csáth Gézának, 1916. július 20. In KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Levelek – Naplók*. S. a. r. Réz Pál. Budapest, 1996, Osiris. 379.

¹³ A *Pacsirta* megírásának az idejét 1922 és 1923 ősze közötti időszakra teszi a kritikai kiadás. (KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 711.)

regényében értelemadó szereppel ruházta volna fel. Publicisztikái mellett talán még átalakuló véleménye jelzéseként értékelhető *A bábjátékos* című darabja (1922) is, amely a színpadi művészet szerepköreit (komikus, hősnő, komikus primadonna, parasztlány, katona) eleveníti meg. A Komikus néven feltűnő szereplő mintha a két operettről szóló írásának metaforikusan esszenciális kivonatát adná vissza.¹⁴

Noha több írásában is említi, központi témául két, a *Színházi Életben* megjelent cikkében tér ki rá 1921-ben és 1923-ban.¹⁵ Az operettről, ahogy a kabaréről szólva is, Kosztolányi ekkor már megértő hangon, nem olyan lekezelően írt, mint korábban, hanem az újfajta történelmi szituációhoz illő vonásait emelte ki:

Ez a pajkos, ugrifüles műfaj, melynek létjogosultsága az, hogy korlátlan, és nincs kerete, szabálya a szabálytalanság, erkölce a léha könnyűvérűség, hagyománya az, hogy nincs hagyománya [...] az utóbbi évek alatt alig észrevehetően átalakult, megtelt tartalommal, érzelmességgel, szomorúsággal. [...] Operettíróink nem léha emberek többé, a léhaságot átengedik a drámaíróknak.¹⁶

Ebben *Az új operett* című cikkében is Offenbachot emlegeti, de itt a műfajt már Karinthy Frigyes *Így írtok ti* című gyűjteményével vonja párhuzamba, és a fejlődési soron belül az angol operett jelentőségét emeli ki (Gilbert és Sullivan Japánban játszó operettjét, a *Mikádót* példaként felhozva). Vagyis, ahogy a későbbiekben a leghangsúlyosabban Csáky Móric, ő is észrevette az operett (ön)parodisztikus jellegét. Az 1923-ban a *Színházi Életben* megjelent cikkében pedig szinte már a műfaj apológiáját fogalmazza meg. Soraiból az tűnik ki, mintha az operettet tartaná a háborús korszak és a dekadencia adekvát műfajának, az értelmetlen motívumok halmazává vált romos múlt mementójának, a zagyvaságot és a kiüresedett jelölőket látvánnyá rendező formának:

Miért kicsinyítik? Ma már senkinek sincs joga vállon veregetni, s becéző, babusgató szóval illetni. Ez a mi tépett hanyatló korunk zenés-rózsás kavargása, az erkölcsi kétségek, elvetélt fájdalmak, korcs örömek farsangja, közvetlen a hamvazószerda előtt. Egykor öreg szüleink ifjúságában, még piciny volt, de most óriásivá nőtt [...], menj az operettszínházba. Ott éléd tárul minden, ami még megmaradt a múltból, évezredek lelkéből, zene és tánc, tragédia és

¹⁴ „És éneklek: / A valóról, / Hősről-hóról, / Költészetről, / Konflislóról, / Hús berekről, / Embe-
rekről, / Mesebéli, / Síberekéről. / Új csudáról, / Valutáról. / Az okosról, / A butáról. / Jóról,
rosszról, / Baisse-ről, hausse-ről, / Amely eljön, / Mindig rosszkor. / Majomszörről, / Szkunksz-
ról, fezről: / Hausse-ról, baisse-ről, / Mert most ez köll. / Túlzárnyalom Rabindranath / Tago-
rét, / És forr bennem az isteni / Habaré, / Megdöglenek nélkülöm a / Kabarék”. *Lucifer a katedrán. Kosztolányi Dezső színpadi játéka*. S. a. r. Réz Pál. Budapest, 1997, Balassi. 108–109.

¹⁵ Az új operett a *Színházi Élet* 1921. február 6-i számában, az Operett című szintén itt, az 1923. június 17–23-i számban jelent meg először.

¹⁶ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Az új operett. In uő: *Színházi esték*. 2. S. a. r. Réz Pál. Budapest, 1978, Szépirodalmi. 752–754.

bohózat, pásztorleányok szallagos bojtja és apacsok véres kendője, csupa történelmi roncs, emlék és jelkép [...]. Formája talán könnyed, de a jelen mélységes mélyét fejezi ki. [...] Ragyogó tömegművészet.¹⁷

Nemcsak az operett utánzó és parodisztikus jellegét értékelte tehát, nemcsak a játékos önreflektáló volta miatt vélte egyre jelentőségteljesebbé váló műfajnak, hanem a historiográfiája is felkeltette a figyelmét. Az operettben a történetiség újfajta fel fogását látta meg, amelyet a dekoratív elemekre szétesett, értelmetlenné vált múltkép jelentett. Kosztolányi operetről írott sorainak a háttérben egy olyanfajta történelemfilozófia körvonalai rajzolódnak ki, amely a kollektív emlékezetbe rögzült archetipusok játékos felidézésével fejezi ki a lemondást a Hegelnél még „ész csele” által tételezett célelvűségről. A regényben ez leginkább Vajkay Ákos heraldikai és genealógiai szenvedélyében ölt testet. A *gésák* regénybeli előadásának epizódjában¹⁸ az általa képviselt történetiség és az operett kitaláltsága lesz egymás mellé rendelhetővé, egymást ellentételező, de ugyanakkor értelmező múltképpé. A történeti hűség *versus* hűtlenség különbsége a sárszegi fikcióban – különösen, mivel Vajkay fejében szembesül csak – devalválódik.

A regény egyszerre nyílik a zenés-táncos színpadi műfaj felé – a cselekménybe felvéve egy operett-előadást, és rájátszva egy másik operetre –, ugyanakkor a műfaj fülbemászó zeneiségével is átítatja a cselekményszöveget.

A *Pacsirtában* nemcsak a címszereplő énekesmadárról kapott becenevének a magyarázata szolgálja a zenei vonatkozást, hanem az is, hogy ennek a műfajnak egy példánya (*A gésák*) megvilágosító központi szerepet kap, sőt a szereplők műveltségi és mentalitásbeli jellemzését is a századforduló divatos műdalai, nótái szolgálják. Vajkayné a *Hullámzó Balatont* tudja csak kívülről elzongorázni, Vajkay kedvenc nótája a *Cserebogár, sárga cserebogár*. A könnyűzene az emlékezet tudaton kívüli, ösztönös és válogatás nélküli működéseként szinte tudatfolyamszerű narrációként is jelentkezik. A fülbemászó melódia valami régibb, otthonosabb és még a jelenhez képest harmonikusabb világ emlékeztetőjeként jelenik meg. Ebben a regényben különösen a populáris zene kap kiemelt szerepet, bár Vajkayné még Beethovent is lepötyögi a családi zongorán, de ehhez hangsúlyosan már kottára van szüksége.

Elsősorban az énekesmadárról elnevezett *Pacsirta* jelzi a zeneiség jelentőségét, akinek a valódi neve végig nem mondódik ki a regényben, és akiről tudható, hogy beceneve onnan ered, hogy gyerekként gyakran énekelt, de felnőve már leszokott róla. A világot meghittséggel körítő zene így tehát eltávozott a világából, de becenevében örök mementóként él. A fülbemászó, a jelentésről leváló, pusztán a dallamuk miatt hatásos nóták azt szolgálják, hogy a zene a múltbeli, a verbalizálásra törő érte-

¹⁷ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Operett*. In uő: *Az élet primadonnái*. S. a. r. Urbán László. Budapest, 1997, Palatinus. 153, 155.

¹⁸ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 217.

lemmel megérthetetlen világ jelzése lehessen. A múltmegőrző emlékezés ösztönös jellegére utal. A Vajkay Ákos fülébe ragadó kuplé (Vun-Csi dala) viszont a rádöbbenést, a kimondhatatlan létprobléma kimondását és tudatosítását segíti elő.

Az operett zenei jellege többszörösen is átítatja a regényt. Sidney Jones *A gésák* című operettje központi szerepben, szinte a regény közepén jelenik meg. A másik operett viszont rejtett. Lehár Ferenc a *Pacsirta* című operettjének a hatására és áthasonító felhasználására még nem figyelt fel a Kosztolányi-irodalom.

Először az angol, másodszor viszont a magyar operett kontextusában vizsgálom meg a szöveget.

3. A GÉSÁK MINT A BANALITÁS KIMONDÁSÁNAK A LEHETŐSÉGE

A regényben magában is szerepel tehát egy operett: *A Gésák* (!). Az ötödik fejezet végén még a színlapot is mellékeli a szöveg, amellyel fontosságát és dokumentumszerűen referenciális voltát jelzi. A hatodik fejezet pedig végig az operett előadása köré szövődik. A tizenhárom fejezetből álló regénynek majdnem a közepén helyezkedik el ez a rész, ami jelezheti, hogy szerkezetileg is központi szerepet tölt be.

A kritikai kiadás alaposan bemutatta a történeti hátteret, kitért a hazai előadásokra is. Tudható, hogy a Sidney Jones és Owen Hall által írt angol operettet 1896-ban mutatták be Londonban és 1897. október 16-án Budapesten. Népszerű, gyakran játszott darab lehetett, mert hazánkban a századik előadására 1899-ben került sor.¹⁹ Thuróczy Gergely a későbbi előadások érdekességére is kitért, ami valószínűleg felkelthette a színházi életre figyelő, napi publicisztikáiban gyakran a színielőadásokról író, felesége révén a színházi élet belső viszonyaiban is tájékozódó Kosztolányi figyelmét:

Első ránézésre furcsának hat, hogy Weiner István *Medvetáncza* egy *Gésák* című operett táncbetétje. Sydney Jones operettjének többedszeri felújítása során a színreállító úgy gondolta 1912-ben, hogy valamivel föl kellene dobni az akkor másfél évtizedes színpadi művet. Az *Alexander's Ragtime Bandre* esett a választás, ami fölöttébb szerencsésnek bizonyult, mivelhogy a kuplé pillanatok alatt slágerré vált Pesten, számtalan kottakiadásban jelent meg. És nem is akárcsak kettőse táncolta-énekelte az operettben duóvá alakított számot, hanem a kor két szupersztárja: Fedák Sári és Rátkai Márton (annak rendje-módja szerint – kimonóban). [...] ez a pesti gésa-medvetánc jelenség egy napjainkban divatos fogalom, a multikulturalizmus majd évszázados meglétére figyelmeztet. Mert ugyebár az eredeti amerikai néger zenére írott *Alexander's Ragtime Band* egy orosz birodalmi zsidó, Irving Berlin szerzeménye, melyet egy angol zeneszerző, Sydney Jones japán témájú operettjében a beregszászi Fedák Sári vitt sikerre Pesten... És hogy még teljesebb legyen a kép *Gésák*-

¹⁹ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 761.

ügyben, s ne legyen kétségünk a pesti humor életrevalóságáról, még egy érdekesség. Az eredetileg *Gésák, vagy egy japáni teaház története* (mellesleg Kosztolányi *Pacsirtájában* is szereplő) operett paródiájaként egy régi színlap tanúsága szerint *A Gézák, vagy: egy tabáni kávéház története* c. opus is megszületett...²⁰

Ez az idézett tanulmány közre is adja a darab előadásában elhangzó *Medvetánc*-kuplé szövegét, ami most abból a szempontból lehet érdekes, hogy kiderül, mi a Vun-Csi és Mimóza által énekelt duett refrénje. Ez pedig az a „Cserebogár, cserebogár” sor, ami Kosztolányi regényében is feltűnik Vajkay Ákos kedvenc nótájaként. Az operett 1912 utáni előadásában szereplő kuplé szinte már groteszk stílus-egyvelegét tehát még az is jelzi, hogy egy rendkívül népszerű – Czinka Pannának is tulajdonított, gyakran cigányzeneként is játszott²¹ – népies műdal fő motívumát, amely egyébként Petőfi *Szülőföldemen* című versének is a refrénjét adta, tette meg egy Japánban játszódó operettben elhangzó, a ragtime zenei stílusára építő dal viszsza-visszatérő elemévé.

Egy másik tanulmány, miután a paródia szerzőjét is megnevezi (Oroszi Antal), *A gésák* című darabot a nipponizmus – vagy más néven japonizmus – divatjának a kontextusában mutatja be. A felületesen japánkodó, a zenét és a kultúrát autentikusságában nem bemutató darabként értelmezi a Kosztolányi által is emlegetett *Mikádó*val egyetemben, míg Puccini *Pillangókisasszony* című operáját (amelynek a hazai ősbemutatója 1906. május 12-én volt az Operaházban) már zeneileg és színpadképileg is az autentikusságra törő művek egyikeként írja le:

A párizsi Folies-Bergère-ben vagy a barcelonai Teatro Eldoradóban japán akrobatákat és balett-pantomimet láthatott a nagyérdemű, s angol, francia, spanyol és olasz földön is születtek Japánban játszódó történetet bemutató operettek és vígoperák, természetesen egytől egyik európaiak tollából. Saint-Saëns *La Princesse jaune*-ja (*A sárga hercegnő* – 1872), Messager *Madame Chrysanthème*-ja (1893), Mascagni *Iris*e (1898), Gilbert & Sullivan *The Mikádó*ja (*A mikádó* – 1885) és Sidney Jones *The Geishája* (*A gésa* – 1896) ugyanazt a színes, mesebeli világot mutatja be, melyet – valódi japán emberek hiányában – a közönség a legyezőkről és vázákrol ismert. A darabok zenei világa, ahogy színpadi megjelenítésük is, még igen messze járt az autenticitástól. A zeneszerzők nem is próbáltak egy-két eredeti japán, vagy épp nem japán, csupán pentaton dallamnál többet beültetni a zenei anyagba, a hangszerelésben a keleti dobokon kívül más nem jelezte a művek tematikáját. Báró Raimund von Stillfrednek a bécsi világkiállításon elhangzott véleménye szerint a bécsi valcer és a japán zene közti nagyfokú hasonlóság abban rejlik, hogy mindkettő képes lábunkat mozgásra indítani – az előbbi táncra, míg az utóbbi menekülésre készítet. A törté-

²⁰ THURÓCZY GERGELY: „Ha jó az éjszaka, mulatni kell!”. Kuplékavalkád. *Napút*, IX. évf., 2007/2. 9–10.

²¹ PÁVAI ISTVÁN: A cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai. In *Folklór és irodalom*. Szerk. Szemerényi Ágnes. Budapest, 2005, Akadémiai. 292.

net példázza, hogy hiába volt divatban a század második felében Japán zenés színdarabok által való megjelenítése, zenei anyaguk nem segítette a nézőt az igazi japán zene megismerésében, és a XX. század elejéig nem is érdeklődött iránta. // Az európai tendenciának megfelelően a magyar közönség is komikus figurákként ismerhette meg először a „lebegő világ” vázáról és legyezőkről kopírozott lakóit.²²

Hazánkban *A gésák* (a regénybeli cím tipográfiája átvette az angolos nagybetűs címelölést: *A Gésák*) tehát a század elején reprezentatív, Japánt európai nézőpontú sztereotípiákban bemutató műnek számított, amelyet mindenki ismerhetett, ha nem is a színpadról, de legalább hírből. Kosztolányi valószínűleg éppen a műfajra jellemző felületességet megtestesítő volta miatt ezt a maga korában rendkívül népszerű, a hazai köztudatban több nemzet kultúráját átfogó és összezaggyváló, mesésen – azaz nem autentikus voltában – egzotikus operettet helyezte regénye értelemképző központjába. Az is lényeges, hogy angol operettről van szó, hiszen Kosztolányi *Az új operett* című, 1921-ben írt cikkében ezt a fajta zeneművet léhasága miatt külön kiemelte a műfaj példái közül.²³

A regény terjedelmének és cselekményének körülbelül a közepén előadott angol operettet a szöveg minden értelmezője kiemelten kezelte. Szegedy-Maszák Mihály pedig egyenesen belső értelemképző magként értette, olyan *mise en abyme* jellegű belső tükörként, „amely kinagyítja Sárszeg fogyatékoságát”.²⁴ E szerint a regény hatodik fejezete, amelyben – a téma-összefoglaló alcíme szerint – „Vajkayék a Gésák sárszegi előadását nézik végig”, egy operett segítségével kívánja önmaga világgépzését kifejezni. Az operettből idézett részlet valóban megfelel annak, hogy a vidéki parlagiasságra tett utalásként, a befogadó közeg jellemzéseként lehessen érteni, hiszen maga a szöveg is erre irányítja a figyelmet: „Sárszeg is csúf volt, csúf, csúf...”²⁵ Az operett műfaja felől olvasva ennek a résznek – a hatodik fejezetnek – még inkább előtűnik a központi szerepe, a regény egészét szintetizáló jellege.

Ha *mise en abyme* jellegű szerkezetként, vagyis olyan belső tükörként értjük, amely metaforikus kapcsolatban áll a regény egészével, tehát lényegében ez a rész értelmezheti az egészet, akkor *A gésák* szövegműveiből idézett rész – Vun-Csi kupléja – a regényben nemcsak a sárszegi világ csúfságának, hanem még az elhallgatott, az elfojtott tény kimondásaként is működik: akként tudniillik, hogy Pacsirta csúnya. Hiszen itt a japán teaházban játszódó történetben a kínai tincsről éneklő egyik szereplő, hogy csúf, és hogy „hess vele”,²⁶ azaz a regény fő problémáját – a Pacsirtára utaló és személye elhárításának elfojtott vágyát – áttételesen mondja ki.

²² DÉNES MIRJAM: A pillangó-effektus, avagy a komédiából tragédiává lett Japán a magyar színpadon. *Színház*, XLV. évf., 2012. május. 40–41.

²³ KOSZTOLÁNYI: *Az új operett*. Id. kiad., 753.

²⁴ SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Kosztolányi Dezső*. Pozsony, 2011, Kalligram. 239–240.

²⁵ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 245.

²⁶ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 241–242.

Egy nagyon fontos vonatkozásban azonban eltér a hazai színpadon előadott operettől a regénybeli. Kosztolányi művében Vun-Csi énekli a betétet, a kínai tincs csúfságát hangsúlyozó dalocskát („Csúf, csúf, csakugyan / A kínai tincs”), amelyet az operett dalainak magyarra fordított kiadásában az énekkar adott elő.²⁷

Ez pedig nagyon fontos változtatás, mert így másként értékelődik a kimondás.

Lehet, hogy egy Kosztolányi által látott előadáson így adták elő, hiszen az opereteket meglehetősen szabadon alkalmazták a helyi színpadi viszonyokhoz. Az is lehet, hogy a szerző tévedett, nem emlékezett jól a darabra, bár Vun-Csi dalát – Makai Emil és Fái J. Béla fordításában – pontosan idézi. Az is lehet, hogy Kosztolányi az angol szöveg ismeretében tulajdonította Vun-Csinek ezt a kuplét. A „Chin Chin Chinaman” kezdetű halandzsaverset az angol nyelvű librettóban ugyanis – ahogy a regényben – Wun-Hi énekli, a kar csak válaszképpen megismétli.²⁸ Az angol verzióban Wun-Hi azonban nem a saját csúfságát énekli meg, hanem körülbelül azt, hogy szomorú, mert fél, hogy a rossz gazdasági viszonyok miatt be kell majd zárnia az üzletét.

A legvalószínűbb azonban, hogy Kosztolányi irodalmi érzéke diktálta a magyar szöveggönyvben a kórus által előadott dal Vun-Csi énekeként történő átírását. Ez az apró változtatás ugyanis gyökeresen átalakítja a jelentéktelennek és bugyutának tűnő kuplé kontextusát, és jól illik az operett alapvetően önmaga világát parodizáló sajátosságához. A regényben a csúnyaság kimondása így Rostand *Cyrano de Bergerac* (1897) című sikerdarabjának híres orrmonológjához hasonlítható kontextusba kerül, de természetesen annak figyelemfelhívó és kissé olcsó szellemeskedése nélkül.

A magyar szöveggönyvben ez a dalocska csúfolódásként hangzik el, hiszen a Japánban játszódó világban a kórus a japán nézőpontot képviseli. A kar a kínai származású teaház tulajdonosáról énekli, hogy csúf. Így a dal magyar verziója – eltérően az eredetitől – az idegenséget gúnyolja, hiszen egy másfajta kultúra különleges hajviselési szokására tett megjegyzésként működik, még ha némi megértő felhang is szövődik bele („Node volt s van-e nép / Hol ilyesmi nincs?”). Kosztolányinál viszont önmagáról énekli a japán teaházat működtető kínai szereplő, hogy csúnya és idegen a hajviselete, s ezzel együtt ő maga is. Így pedig a szöveg nem az idegenszerűség kicsúfolását jelenti, hanem önértelmező gesztussá válik. A kuplészerű dalocska a magyar regényben önreflektáló és öndiagnosztizáló kontextusba kerül, amelynek a jelentőségét csak növeli a későbbi fejezetben betöltött szerepe.

²⁷ *A Magyar Színház műsorán „A gésák” vagy egy Japán teaház története. Énekes játék három felvonásban.* Írta: Owen Hall. Fordította: Makai Emil és Fái J. Béla. Zenéjét szerezte: Sidney Jones. Budapest, é. n. [1898], Weisz Márton kiadása. L. n. [3. felvonás 21. ének] (OSZK).

²⁸ *Songs of the Geisha; a Story of a Tea House.* Words by Owen Hall, music by Sidney Jones, lyrics by Harry Greenbank. New York, 1896, Chasmar-Winchell Press. 25. (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044040567778;view=lup;seq=29>)

Vajkay Ákosnak Orosz Olga romlottsága körül járó gondolatait tereli el a dal lánya csúfságának a tudatosítása irányába. A dalocska ugyanis a kilencedik fejezet végén újra felidéződik, amikor Vajkay a kanmuriból részegen hazafelé tart.

Ákos, amint a Petőfi-uccába fordult, füttyörészni próbálta a Mimóza dalát, de nem tudta. Erre a Vun-Csi dalát dúdolgatta, a tréfás kínai kuplét, mely így kezdődik: Csúf, csúf csakugyan...²⁹

Itt is a szöveg „kínai kuplé”-nak nevezi a magyar nyelvű szövegkönyvben a kar által előadott – és így a nem regénybeli, hanem az előadott, a hazai színpadi összefüggésben inkább japánnak nevezhető – kuplét. Majd hazaérve – a tizedik fejezetben – ki is mondja a kis kuplé által sugallt bizonyosságot:

Azt mondtuk, hogy majd jobb lesz minden. De mindig rosszabb lesz [...].

– Miért?

– Miért? – kérdezte Ákos is, majd egészen csöndesen mondta. – Azért, mert csúnya. Elhangzott, először. Utána csönd támadt. Kopár hallgatás kongott közöttük.

Az asszony fölugrott. Nem, mégsem így képzelte el ezt. Mikor a leányáról beszélgettek, és kíméletesen kerülgették a kérdést, azt gondolta, hogy egyszer majd csakugyan rátérnek részletesebben [...], de nem ily nyíltan, nem ily durva egyszerűséggel...³⁰

Vajkay Ákos fülében cseng vissza ez a dalocska, amelynek a szerepe a család fő létproblémájának a kimondása. Az operett funkciója így ebben a regényben a tudatosítás, a regénybeli „valóság” ilyen különös, operettstílusú kimondása. A belső reflexió a regényben egy alapvetően reflektív, önmaga hülyeségéről tudó epigonműfaj segítségével jön létre. Az angol – tehát hangsúlyosan nem monarchiabeli – operett, amely erős kontrasztként Japánban játszódik, a monarchiabeli sárszegi előadásában a felületes kulturáltságot, a helyi identitástudatból (ahol nem illik Pacsirta csúnyaságára megjegyzéseket tenni, sem szánakozni rajta) való kitörés lehetőségét sűríti magába. Távlatot ad, ez a távlat azonban csak mesterkélt lehet, hiszen semmiféle megoldást nem kínál, csak az idegenséget, a dolgok össze nem illőségét, végleges összeilleszthetlenségét, megoldhatatlanságát fejezi ki.

Az operettekben kiegyenlítődnek a konfliktusok. Mindig boldogan kell hogy befejeződjön a történet, a *happy end* alapvető műfaji kellék. A meseszerű megoldások semmiféle tragikumot nem engedélyeznek. A könnyedség karikatúrajelleget kölcsönöz a gicccszerűen harmonikussá rendeződött világképnek. Azáltal, hogy a *Pacsirta*-ban egy ilyen műfajú buta operett-dalocska mondja ki a megoldhatatlan létproblémát, a sárszegi világ és Vajkayék boldogtalanságát, éles kontraszt képződik. A halandzsaverszerű butuska kuplé tartalma lételméleti jelentőséget nyer.

²⁹ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 375.

³⁰ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 412–413.

4. A REGÉNY REJTETT HÁTTERE: LEHÁR FERENC PACSIRTA CÍMŰ OPERETTJE

A *gésák* mellett egy másik operett is beleszövődik a regénybe. Ez azonban nem olyan egyértelmű, mint az angol dalmű esetében, hiszen a szöveg maga nem nevezi meg, de azért nagyon fontos, a regény operettszerűségét esszenciálisan jelző elem. Kosztolányi regényének a címe Lehár Ferencnek *Pacsirta* – németül *Wo die Lerche singt* – címen ismert operettjét idézi fel, amelynek az ősbemutatója 1918. február 1-jén volt a Király Színházban. Mivel a regénynek ez a vonatkozása kevésbé feltárt, érdemes alaposabban bemutatni ezt a Lehár-darabot és hátterét.

Ez is, ahogy *A gésák*, a korszak egyik sikerdarabja volt, feltűnő reklám, hírverés körítette. A kor lapjai folyamatosan értesítettek az előkészületekről, majd a bemutatóról. Különösen felcsigázta az érdeklődést, hogy ekkoriban Lehár Ferenc már világhírű sztárnak számított, aki maga dirigálta a bemutatót. Ez a műve azért is került a figyelem középpontjába, mert az ősbemutatója a tervek ellenére,³¹ nem Bécsben volt, hanem Pesten. A szerző korai darabja óta nem volt erre példa, utoljára 1899-ben volt Budapesten Lehár-ősbemutató, amikor az összesen tíz előadást megért *Kukucska* című operettet adták elő. A bécsi ősbemutató hozzátartozott a nemzetközi hírnévhez. Ezt az operettjét tehát nemcsak a témája, hanem a hazai ősbemutatója miatt is szárnyára vette a hírverés:

A pénteki Lehár-bemutatót [...] rendkívüli színházi eseménnyé avatja az a körülmény, hogy „A pacsirta” minden más színpadot megelőzve legelőször Budapesten kerül előadásra. A Király-színházból indul külföldi diadalútjára Lehár új műve, a budapesti előadás, a magyar színészek alakítása lesz a minta, amely után a kontinens operettszínpadán „A pacsirtát”-t játszani fogják. A magyar „ősbemutató” [...] azonkívül lehetővé teszi, hogy az új Lehár-operett színes, levegős meséje eredeti mivoltában kerüljön a közönség elé. Lehár ugyanis ezúttal izzig-vérig magyar operettet írt. Magyar a zenéje, magyar a témája és magyar a szövege is, a kitűnő Martos Ferenc munkája, amelyet a budapesti siker után bizonyára nem mernek majd annyira a formájából kivetkőztetni a bécsi szöveg-átdolgozók, ahogyan ezt már sok más magyar operettel megtették.³²

A kor reprezentatív lapja, a *Színházi Élet* – amelynek Kosztolányi rendszeres szerzője volt – 1918 elején több beharangozó cikkben hangsúlyozta a darab magyar jellegét. Az 1918. évi hatodik számban pedig meg is jelent az első komolyabb tartalmi össze-

³¹ Erről egy 1916-ban megjelent interjújában beszélt Lehár: „Most hangszerelem *Ahol a pacsirta dalol* című operettemet, amelynek komponálásával már teljesen készen vagyok. Ennek librettóját Martos Ferencről kaptam. Nagyon szép és poétikus könyv, igazán kedvemre való. [...] Bécsben ez a darab is az An der Wiennnek van szánva.” „Csillagok bolondja” a Népoparában. Beszélgetés Lehár Ferencsel. *Színházi Élet*, V. évf. 1916. nov. 12-től nov. 19-ig, 40. sz.

³² Utazás „A Pacsirta” körül. *Színházi Élet*, 1918. február 3-tól február 10-ig, 6. sz. 17.

foglalás. A lap előző számában egy Kosztolányiról készült karikatúra és egy róla szóló három versszakos versike is található a Petőfi társaságbeli tagságára utalva. Az 1918. évi 3. szám pedig Kosztolányiné Harmos Ilona – aki a „Modern Színpad tagja” – fényképét közölte a belső borítón.

A darab a hazai ősbemutató és a hazai téma mellett – a tudósítások szerint – még azért is nagy feltűnést keltett, mert eltért az operettek sablonjaitól. A szerelmek ugyanis nem lesznek a fináléban egymáséi, hanem mindenki visszatál a saját korábbi párjához. Nem boldogtalan ugyan a zárlat, de semmiképpen sem felelt meg a műfaji klisé által gerjesztett elvárásnak.

Kosztolányi pár évvel később *Az új operett* című publicisztikájában ugyanezt az újabb jelenséget, a boldog befejezéstől eltávolodó műfaji variánst figyelte meg.

Lehár a *Pacsirtával* már elindította azt a folyamatot, ami aztán az utolsó négy operettjében teljesedett ki. A *Pacsirtában* még mindenki megtalálta a maga párját, még ha a kisse megunt régít is, de a *Paganini*, a *Cárevics*, a Japánban játszódó *A mosoly országa* és a *Giuditta* című operettjei már mind lemondással végződtek. A kortársi kritika is regisztrálta a *Pacsirtában* a szilárdnak érzett műfaji konvenció áthágását:

Ez a mollakkordban elcsendülő befejezés egészen újszerű az operett-irodalomban, ahol majdnem kizárólag olyan operettek szerepelnek, amelyekben a szerelmes szívek egymásra találnak és a főszereplők házasságával ér véget a mese. Mint mindenben[,] ebben is eltér a sablontól „A pacsirta” és a Király Színházban akadtak kételkedők, akik már azt javasolták, hogy változtassák meg ezt a befejezést.³³

A cikk aztán hangsúlyozza, hogy Kacsóh Pongrác *János vitéze* után ebben az operettben tűnik fel először a magyar falu és a „falusi erkölcsöknek glorifikálása”. A korabeli lelkendező kritikákból az is kiderül, hogy Lehár darabja azért is különleges volt a maga nemében, mert még azzal is felborította az operettsablont, hogy egyszerre két primadonnát alkalmazott. A *Színházi Élet* egyik beharangozója külön hangsúlyozta a darabnak ezt a rendhagyó jellegét. Tehát nem egy primadonna és egy énekes-táncos szubrett főszereplő kettősére épült, hanem megkettőződtek a szerepkörök, két egyenrangú primadonna (Az ősbemutatón Kosáry Emmy és Dömötör Ilona) és két egyenrangú bonviván (Király Ernő és Nádor Jenő) szerepelt benne. A híradásokból az is kitűnik, hogy Lehár főként magyaros dallamokat komponált, de az operettek nemzetek feletti, az ábrázolt világot stílusegyveleggé összegyúró tendenciájának is eleget tett azzal, hogy a színpadon az akkoriban divatos foxtrottot is előadták, ami valószínűleg furcsa kontrasztot képezhetett a magyar vidék idealizálásával és főleg a csárdásra épülő dallamvezetéssel.

Martos Ferenc librettója Charlotte Karoline Birch-Pfeiffer (1800–1868) *Dorf und Stadt* (1847) című drámájának az átdolgozása, amely Berthold Auerbach (1812–1882) *Die Frau Professorin* (1846) című – az ún. *Dorfgeschichte* műfajának egyik alapvető –

³³ Lehár-premier a Királyban. *Színházi Élet*, 1918. január 27-től február 3-ig, 5. sz. 16–17.

elbeszélése után készült. A magyar vidék idealizálása tehát német irodalmi minták alapzatára épült.

A korabeli – különösen a német – nézőközönség számára tehát éppen nem az eredeti cselekményvezetésével tűnt ki, de az operettek esetében ez a már egyszer bevált történeteket és sablonokat újrafelhasználó fogás – a már említett *genre shifting* – megszokott eljárás volt. Ez is hozzájárult a színpadi műfaj önmaga megcsinált-ságáról tudó, rájátszó és ezt a nézőközönség számára is jelző jellegéhez.

Az operett cselekménye a *Színházi Élet* egyik rövidebb összefoglalójában:

A falu valahol lent van a Bánátban, buzatermő földek országában. Ott éledgél Török Pál gazduram, meg a leánya, a szépséges Juliska, aki mátkája Bodrogi Pistának, a szép szál legénynek. Kóborlásai közben a faluba vetődik Zápolya Sándor, a híres budapesti festőművész, aki le akarja festeni Juliskát, hogy ezzel a gyönyörű arcképpel díjat nyerhessen a tárlaton. Festés közben diskurálni is kell a modellel és nem lehet csodálni, hogy a diskurálásból lassanként – mint az már történni szokott – szerelem fejlődik. A szép falusi lány egyszerű naivsága, tiszta szíve, anygali szépsége annyira meghódítja a piktort, hogy a kedvéért szakít a barátnőjével, Garami Vilma színésznővel, aki féltékenységtől űzve utána jött a falusi magányba. Juliskának is megtetszik az előkelő művész, aki még hozzá csillogó képekben festi le szavakkal a nagyvárosi élet örömeit és feledve a derék vőlegényt, elhatározza, hogy elmegy Zápolyával Budapestre. Pali bácsi világért sem hagyja egyedül menni a lányát, inkább otthagyja a gazdaságát és velük megy ő is. // A második felvonás adja a színes, nagy kontrasztot. A színhely Zápolya János pazarul berendezett műterme, ahol pezsdülő nagyvilági élet folyik. Juliska is egészen nagyvilági nő lett, a festő kitanította mindenre, amit uri dámának tudni illik és a kis falusi lány nagyszerűen érti, hogyan kell a tanultakat felhasználni. Csakhogy a szerelem nem maradhat zavartalan. Garami Vilma sehogy se tud belenyugodni, hogy az ő helyét egy falusi kislány foglalja el és ezer fortélylyal igyekszik visszahódítani Zápolya János szívét. Közben a kis Juliska is belátja, hogy a rangos élet, a fény és ragyogás nem illik az ő ártatlan kedélyéhez. A szabad mezőhöz, az ég kékjéhez, a bánati buzaföldekhez szokott pacsirta nem találja helyét az aranyos kalitkában. Feladja hát a küzdelmet, annál is inkább, mert belátta, hogy a festő szerelme sem állhatatos és visszatér egyszerű falujába. // Garami Vilma elérte a célját, győzedelmeskedett, Török Juliska pedig egy nagy csalódással gazdagabban visszatérve, kezét nyújtja megbékélt régi mátkájának, a derék Bodrogi Pistának. // Ez „A pacsirta” meséje.³⁴

A következő, a *Színházi Élet* hetedik száma teljes egészében az operetthez kapcsolódik. A címlapján ez található: „Pacsirta-szám”. Benne hosszú, tizennégy oldalas, az ősbemutatóról szóló, a szerző megnevezése nélküli – de feltehetően a bemutató utáni banketten is résztvevő, a lap alapító-szerkesztője, Incze Sándor által írt – lelkesült hangú beszámoló található, amely még részletesebben, jelenetről jelenetre, dalszövegekkel és fényképekkel is illusztrálva meséli el a cselekményt.³⁵

³⁴ Uo., 16–17.

³⁵ Pacsirta. Lehár premier (!) a Király-színházban. *Színházi Élet*, 1918. február 10-től február 17-ig, 7. sz.

A húsvéti – a március 31-től április 7-ig, „Kosáry-Album” megjelölésű 14. – szám pedig a címlapon „»A pacsirta« teljes szövegével” felirattal reklámozta magát.

Az operett első előadásának ez a rendkívül alapos bemutatása ma azért lehet érdekes, mert észrevehetővé teszi, hogy a cselekménye a századfordulós regény több emlékfoszlányát, szinte sablonná dermedt elemét magába sűrítette. Valószínűleg e miatt az operettek hangvételétől idegen intellektuálisabb vonása miatt nem a fő közönségsikert arató Lehár-operettként tartják számon. Például az ábrázolás kérdésének művészregényből származó motívuma jelenik meg benne, amikor Zápolya Sándor, a festő küzd a *termékeny pillanattal*. Juliska arcképét festi, és csak a darab végére találja meg a lány pillantásában „azt a valamit, amit eddig hiába keresett”, hogy aztán a festőállványhoz állva befejezhesse a képet, és – talán ezzel összefüggésben – szakíthasson a modellel. Művészetével megfoghatóvá és így magáévá téve a modellt, megoldhatóvá vált a konfliktus.

A *Dorfgeschichte* jellemzője a vidék és a város ellentétbe állítása, a vidékről felkerült szereplőnek a városban a föld, a falusi élet iránti nosztalgiaja, a vidéki élet idealizálása. Ahogy Gárdonyi Géza *Az öreg tekintetes* című regényében Csurgó Károly méheket nevel a pesti erkélyen, úgy a Lehár-operettben Török Pál az erkélyt búzával veti be, az operett végén pedig le is aratja a termést.

A Lehár-operett cselekményének a sablonja sokban összecseng a Kosztolányi-regény menetével. Azonban a címszereplőnek – ellentétben Kosztolányiéval – neve is van, ő Török Juliska, a vidéki lány.

A kétféle ideál, a kettős primadonnaszerep, a természetes és szende vidéki lány, a jó háziasszonynak készülő Juliska és ellentéte, a városi színésznő féltékenykedése szintén a századfordulóra már gyakori témává váló szembeállító kliséit idézi meg.³⁶ Szinte Bovaryné – aki a regény egy fontos jelenetében férjével és Leonnal Donizetti operáját, a *Lammermoori Luciát* nézi – lehetőségét és vágyát konkretizálja és vetíti ki a két ellentétes figurába. A Lehár-operettben Pacsirta és Garami Vilma kontrasztba állítása Kosztolányi regényében is megjelenik, csak hogy itt az Orosz Olga és Pacsirta közötti különbség nem teljesen az operettben szembeállított nők vetélkedése szerint formálódik. A városias romlottság és a falusi ártatlanság különbségét itt a szép-rút ellentét írja át. A regény is alkalmazza az erkölcsös ártatlanság és a szívtipró *vamp* alakjának értékszembesítését, csak itt a két nő (Pacsirta és Orosz Olga) egymás mellé rendelése nem egy operettbe illő féltékenységi jelentbe, drámai jellegű konfliktusszituációba ágyazódik, hanem a két nő pusztán Vajkay Ákos gondolatcsapongásában válik egymás mellé rendelhetővé, és csak ilyen asszociatív módon összehasonlíthatóvá.

³⁶ Például Kemény Zsigmond *Férj és nő* című 1852-es regényében Norbert Eliz és Zörény Iduna, Jókai *A kőszívű ember fiai* című regényében Liedenwall Edit és Alphonsine, *Az arany emberben* Noémi és Tímea, a *Beszterce ostromában* Apolka és Estella, *A gólyakalifában* Etelka és Silvia vagy a Kasszírnő.

Az operett története – Martos Ferenc korábbi librettóitól (*Bob herceg, Gül baba, Leányvásár, Szibill*) eltérően – a magyar faluból való kiszakadás kérdését dolgozta fel. Lehárnál a címszereplő a történetben végig jelen van, Kosztolányinál viszont a falu inkább csak egy menekülési útvonal végcélja lehetne. Pacsirta itt a cselekmény háttérében áll, szereplőként csak az elején és a végén kerül elő. Míg az operettbeli Pacsirtának a dalolása a fő vonzereje a szépsége mellett, addig a regénybeli esetében éppen az énekhang hiánya jelzi az önazonosság elvesztését. A Lehár-operett német címe (*Wo die Lerche singt*) is ezt jelzi, csak hogy a dalműben nem a múltbeli léttel-jességhez, hanem a vidéki élet ősharmóniájához kötődik a pacsirtaszerű énekléssel metaforizált harmonikus identitástudat. Mindkét műben megjelenik a kitörési lehetőségek hiányát jelképező kalitka, csak hogy a regényben Pacsirta nem pacsirtát, hanem kopott és borzas, színevesztett galambot hozott benne haza. Kosztolányi regényében a becenév nem találó, hanem ironikus, hiszen a könnyedséget, a vidámságot és vele a csínosságát kifejező énekesmadár neve csak torzulásában érthető ide. A Vajkay lány hajdani éneklő mivoltától, a vágyott létformától elidegenedő sajátosságára figyelmeztet.

A séma viszont megegyező. Mind a két mű lényegében hazatérés-, hazatalálás-történet. A Kosztolányi-regény utolsó mondata ezt szinte már ironizálva hangsúlyozza is. („A mi kis madarunk [...] hazarepült.”) A címszereplő mindkét műben elmegy, majd a végén visszatér az eredeti közegébe, csak ellenkező az irány: a regénybeli Pacsirta kisvárosból megy vidékre, az operettbeli viszont faluból megy nagyvárosba. Az elutazás sem az operettben, sem a regényben nem hoz megnyugtató megoldást, a hazatalálás-motívum inkább csak befejező szerkezeti elemként működhet, hiszen nem szüntetheti meg sem az elvagyódást, sem az idegenségérzetet.

5. AZ OPERETT MINT KIFEJEZŐESZKÖZ

József Attila Halász Gábornak írt híres levelében a proletársors motívumainak megjelenését a verseiben formaként értelmelte, amellyel a sivárság érzetét kifejezhetővé tette.³⁷ Sőtér István pedig az öreg Jókai témaválasztásáról írva a – gyakran a Zola-féle naturalizmus hatásaként emlegetett – proletárnyomor megjelenítését egyes kései Jókai regényekben (például *Gazdag szegények*) az elvagyódó romantika sajátos kifejezőeszközeként mutatta be.³⁸

A proletárnyomor helyett Kosztolányi regénye a giccsesen cukros operettet használja a reménytelen keserűség kifejezéséhez. Az operett itt – minden műfaji attribútumával együtt – olyan formanyelv, amelyben nem maga az operett az érdekes,

³⁷ HALÁSZ GÁBOR: József Attila. Összes versei megjelenése alkalmából. In uő: *Tiltakozó nemzedék*. Budapest, 1981, Magvető. 800–801.

³⁸ SÓTÉR ISTVÁN: Jókai útja. In uő: *Félkör*. Budapest, 1979, Szépirodalmi. 469.

hanem az, ami a műfajisága segítségével elmondható. A *Pacsirtában* a lét abszurditását egy alapvetően a léthazugságra épülő és ezt a sajátosságát önmagáról tudó – Csáky Móric könyvében leginkább erre a jellemvonására kihegyezett – műfaj fejezi ki.

A Kosztolányi-regény mintha ironikusan kicsinyítve, a hasonlóságokat hiányként is elmélyítve írná át, olvasztaná magába az operetteket. A japán világtól idegen kínai szereplőnek, Vu-Csinak a vonásait Vajkay Ákos a sárszegi világból kilógó, onnan elvágódó Ijas Miklós arcába nézve fedezi fel.³⁹ E könnyű színpadi műfajnak a cselekménye mindig a szerelem körül forog, a regény viszont éppen mindenfajta szerelem lehetőségének a hiányát jeleníti meg. A regény világán belül Zányi Imre és Orosz Olga szerelmi szálában merülhetne fel ez a tematika, de a szöveg ezt csak gúnyosan jelzi, a pletykaéhes nézőközönség szempontjából láttatja.

Míg *A gésáknak* a Sárszegről nézett Japán egzotikussága, addig a Lehár-operettnek az ősharmóniát jelképező bánati falucskájával szembeállított budapesti művészvilág idegenszerűsége lehetne a regénybeli városka világát ellensúlyozó támpontja. Ijas Miklós vágyképe, kitörési kísérletként felsejlő terve a Lehár-operett művészvilágában elevenedik meg, de egyáltalán nem idealizált módon. Míg *A gésákban* a főgésa, Mimóza – ez a kissé Csocsoszanra emlékeztető nőalak –, a bukott nő figurája a meghatározó, addig a Lehár-operettben a falusi ártatlanság jelképe, a címszereplő Pacsirta válik mértékadóvá a másik nőtípussal történő szembesítésben.

A két operett utalásrendszerével felfegyverkezve a Kosztolányi-regény áttételesen idézi meg az Osztrák–Magyar Monarchia légkörét, amelynek az operett egyik reprezentatív jelképévé vált. A különböző nemzeti motívumokat (valcert, csárdást, mazurkát stb.) nemzetek feletti céllal alkalmazó zenés műfajt az újabb értelmezők egyértelműen az etnikailag sokszínű népesség kollektív identitásának kialakítása szempontjából tartják ideologikumot meghatározónak. A regény viszont sokatmondóan két hangsúlyosan nem bécsi operett segítségével idézi fel a Monarchia világát, eltávolítva ezzel a direkt megfeleltetés példázatos lehetőségét.

Kosztolányi *Pacsirtáját* lélektani regényként helyezte a magyar irodalmi kánon a XX. századi irodalom élmezőnyébe. Az operettszerűsége ezt a lélektaniságot módosítja, hiszen ez a zenés színpadi műfaj talán a legkevésbé lélektani jellegű a színpadi műfajok palettáján, mivel nem egyénnel, hanem típusokkal, szerepkörökkel (primadonna, szubrett, bonviván, táncos-komikus) dolgozik. Az operettek megszépített álomvilágával történő szembesítésben a sárszegi világ másfajta fiktív terepnumot jelez, amelyben a lélektaniság immár reflektált és ironikus módon nevezhető csak meghatározónak.

³⁹ KOSZTOLÁNYI: *Pacsirta*. Id. kiad., 269.: „Emlékeztetett kicsit Vun-Csi arcára, mely sárgára volt mázolva, vastag festékekkel és álarcot viselt. Mintha álarc lenne Miklós arcán is. Csakhogy keményebb álarc, kővé vált fájdalomból.”

A Kosztolányi-regény eljárása Gombrowicz *Operettjével* (1966) is párhuzamba hozható, amelynek az elején a lengyel származású író vallomásos formájú bevezetőjében megjegyzi, hogy

Mindig is bámulatba ejtett az operett [...] a maga isteni idiotizmusával, mennyei szklerózisával [...]. Az operett monumentális idiotizmusa, mely a történelem monumentális pátoaszával párosul, az operettmaszk, mely mögött az emberiség nevetséges, fájdalomtól eltorzult arca vérzik [...].⁴⁰

Csak hogy Kosztolányi nem műfajparódia-szerű átírásban, nem színpadi előadásra szánt műben, nem címmé tett mivoltában hangsúlyozva használja ki a műfajt, nem az abszurd cselekmény- és szituációalkotással jelzi az átlényegítést, mint Gombrowicz, hanem a két megidézett operett értelmező háttérrel alkot a lélektani regény eljárás-módjaival élő szövegben. Mintha a Kosztolányi-regény ezzel a gicsszerű, a banalitással operáló műfajjal kívánná értelmezni az egyáltalán nem gicsszerű és nem banális világot. Az egzisztenciálfilozófiai értelmű autentikus lét lehetetlenségét az inautentikus létformákat (operettbe illő szerepköröket) szerepeltető operett mondja ki, és ezzel a regény megfosztja magát a kimondásban rejlő mindenféle tudálékoskodó és lélekboncolgató pátoasz lehetőségétől.

⁴⁰ WITOLD GOMBROWICZ: *Operett*. In uő: *Drámák*. Ford. Eörsi István és Pályi András. Budapest, 1984, Európa. 181.

NÉMETH ZOLTÁN

A MAGYAR SLAM POETRY KONTEXTUSAI

1984 novemberében Marc Kelly Smith egykori építőmunkás Chicagóban, Illinois államban, a Get Me High Jazz Clubban egy, a költészet és kabaré határán álló előadást próbált összerakni. A Monday Night Poetry Reading nevű hétfő esti programok aztán sikeressé váltak, és két évvel később, 1986. július 25-én átköltöztek a Green Mill Cocktail Lounge-ba, ahol aznap megalakult az Uptown Poetry Slam. Smith kísérletezése annyira bejött, hogy a „sörösüvegek koccanásában és a sűrű cigarettafüst-gomolyagban” megszületett a poetry slam. Az előadás és a költészet „összeházasítása” nyomán létrejövő új műfaj két jellegzetes vonásáról maga Marc Kelly Smith *Take the Mic* című könyvében ír. Eszerint:

1. A költő a színpadon többé nem fontosabb, mint a hallgatóság.
2. Az előadás ugyanúgy művészet, mint a költészet.¹

Gary Mex Glazner *Poetry Slam* című könyvében ad jó műfaj történeti összefoglalást az új jelenségről. Eszerint 1988 augusztusában került sor az első poetry slam akcióra New Yorkban, a Nuyorican Poet's Caféban. 1990. október 18-án San Franciscóban Gary Mex Glazner rendezi meg az első National Poetry Slamet, ahol négy versenyzőből álló csapattal indul Chicago és San Francisco, valamint egy egyéni versenyző New Yorkból. A csapatok közül Chicago győz, és Patricia Smith nyeri el a legjobban szlemmelő egyén címet. 1991-ben Chicago rendezi meg a National Poetry Slamet, és itt alkalmazzák először a „három perc törvényt”. Az 1993-as San Franciscó-i versenyen már huszonhárom csapat indul, köztük az első kanadai (Victoria állam) és európai (Finnország) résztvevővel. 1996-ban Paul Devlin rendezésében készül el a *SlamNation* dokumentumfilm, amelyet két évvel később a Sundance Film Festivalon mutattak be. 1999-ben már a tizedik születésnapját ünnepli a verseny, amelynek helyszíne Chicago, és ezen már negyvennyolc csapat versenyez. Roger Bonair-Agard

¹ MARC KELLY SMITH – JOE KRAYNAK: *Take the Mic. The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville, 2009, Illinois, Sourcebooks, Inc. 9.

nyer egyéniben, a csapatok közül pedig San Francisco és San José végez megosztott első helyen.²

A poetry slam mint „spoken word” jelenség természetesen nem egyedülálló, nem a semmiből emelkedett ki, hiszen a költészettörténet számos olyan korszakot ismer, amikor szöveg és hang együttes megjelenésének technikái jelentős helyet foglaltak el az alkotói repertoárban. Sőt: a hangköltészet megkérdőjelezése önmagában is nevetséges, ha arra gondolunk, hogy a líra is minden bizonnyal az oralitásból jött létre, mint arra Susan B. A. Somers-Willett utal *The Cultural Politics of Slam Poetry* című könyvében,³ idézve Gregory Nagyot, aki egyenesen az antik, homéroszi eposzok, illetve az ősi énekmondók és bárdok képviselte irodalmiság környékén kereste a slam poetry gyökereit.⁴ Nem véletlenül, hiszen a görög rapszódoszok énekelve, hangszeres kísérettel adták elő műveiket. De gondolhatunk sokkal későbbi, magyar irodalmi jelenségekre is ennek kapcsán: az első, nyomtatásban megjelenő verseskötet, Tinódi Lantos Sebestyén *Cronica* (1554) című kötete például dallammal együtt közli a szövegeket, hasonlóan Balassihoz, akinél a szövegvers kezd elválni az énekelt verstől.

A slam poetry műfaji előzményeként a hip-hop- vagy a punk zene is megjelenik. Egyesek zene nélküli rapként azonosítják be a slamet, mások a fekete vagy indián tradícióra vezetik vissza a műfajt, s az afrikai társadalomban közkedvelt politizáló műfajba, a dub költészetbe kapaszkodnak, amikor műfaji hálót akarnak rajzolni a poetry slam köré.⁵ A műfajttörténeti eklektikát tulajdonképpen az egyéni előadási technikák, stílusok erősítik, hiszen vannak olyan szlemmek, akik rímek nélküli prózai szöveggel állnak színpadra, amelyet papírlapról olvasnak fel különböző gesztikuláció nélkül, mások a rím zeneiségét erőteljesen aknázzák ki, megint mások pedig erőteljes színészi játékkal, a test és a mozgás hangsúlyos megjelenítésével adják elő szövegüket.

A slam poetry szerző eszköze nemcsak a hang, az előadó saját hangja, hanem a test, az arc, a ruházat, a gesztusok, sőt maga a jelen levő közönség is. Nem véletlen, hogy Somers-Willett fontosnak tartja, hogy különbséget tegyünk a transzmiszió és a recepció poétikája között. A poetry slam ugyanis nemcsak az orális kultúra része, hanem performatív jelenség is, sőt: a poetry slam nem elsősorban CD-n, MP3-on, YouTube-on keresztül lép kapcsolatba a befogadóval, még ha ez fontos is a dokumentáció szempontjából, hanem élő előadásként. Éppen ezért a poetry slammel való találkozás multiszenzorikus tapasztalat: a befogadó nemcsak hallja

² GARY MEX GLAZNER: *Poetry Slam. The Competitive Art of Performance Poetry*. San Francisco, 2000, Manic D Press. 235–237.

³ SUSAN B. A. SOMERS-WILLETT: *The Cultural Politics of Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor, 2009, The University of Michigan Press. 16.

⁴ SOMERS-WILLETT, i. m., 16.

⁵ SMITH, i. m., 3.

a verset, hanem azonnal reagál is a vers előadására taps, közbeszólás, közbekiabálás, egyéb hangkiadás és gesztikuláció formájában, elismerő vagy épp negatív reakciót közvetít a fellépő felé, amellyel a fellépő gyakran interakcióba lép.⁶ Mindeközben az előadó mozgása, alakja, teste, hangszíne, fizikai megjelenése is része az előadásnak. Somers-Willett idézi a Pulitzer-díjas költőt, Henry Taylort, aki szerint a poetry slam más típusú előadás, mint egy felolvasás. A felolvasás egyszerű és némiképp purista orális előadás, míg a poetry slam előadója hangján és fizikális megjelenése folytán a személyes találkozás érzését kelti a költészettel.⁷ Annál is inkább így van ez, mert a poetry slam szabályai szerint csak saját szöveggel lehet szlemmelni, s ebből a tényből kiindulva jutunk el a szerzőség, az identitás és befogadás összetett területére.

A szöveg olvasását tehát a poetry slamben ki kell, hogy egészítse a hang olvasása, ahogy Peter Quartermain írja,⁸ illetve a vizuális effektusok olvasása, amely a dráma- és színházelméleti alapfogalmakat, valamint az előadás-elemzés kulcsfogalmait mozgósítja. Charles Bernstein ehhez azt teszi hozzá, hogy olyan az elemek, mint a szöveg vizuális megjelenése vagy hangzása az előadás alatt lehetnek extralexikálisak, de ezek az elemek nem extraszemantikusak, vagyis bár lehet, hogy nincs helyük a szótárban, mégis van jelentésük. A slam poetry kapcsán ugyanis három jelenség különíthető el: a színház, a nézők és a szöveg. Ezekkel a rétegekkel lehet külön-külön is foglalkozni, de lehetséges egyszerre is értelmezni e három réteget és azok kölcsönös dialógusait, mint erre a „performance studies and theory” kísérletet is tesz.⁹ Mindebből az is következik, hogy a slam poetry a posztmodern „nyitott mű” felfogását erősíti, hiszen e három réteg folytonos feszültsége és dialógusa, e három réteg egymást olvasása és egymás jelentéseit kisiklító (olvashatatlansága) voltaképpen az interpretáció leállíthatatlan képzetét vonja maga után.

A műfaj sajátosságait már az alapító is pontosan ki akarta jelölni. Marc Kelly Smith és csapata öt alapszabályt hozott létre:

1. A slam költészet – nem esszé, nem regény, nem elbeszélés. Igaz, hogy magában foglalja a „történetmondást” és egyéb retorikai jellegzetességeket, de a gyökerei mégiscsak a költészetben találhatók.
2. A slam előadásban létezik – ezért az előadó-művészetben a helye. Ez a legfontosabb megkülönböztető jegye a „költészet világában”.
3. A slam verseny – bár anélkül is lehet írni, de ez elengedhetetlen ahhoz, hogy igazi slamról beszélhessünk. A költők mindig is versengtek egymással, de csak írásban, a slam versenyzőknek viszont közönségük van.

⁶ SOMERS-WILLETT, i. m., 17.

⁷ SOMERS-WILLETT, i. m., 17.

⁸ PETER QUARTERMAIN: Sound Reading. In *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York – Oxford, 1998, Oxford University Press. 217–230.

⁹ CHARLES BERNSTEIN: Introduction. In *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. Ed. Charles Bernstein. New York – Oxford, 1998, Oxford University Press. 5.

4. A slam interaktív – mert azt akarja, hogy a közönség is aktív részese legyen a versenynek, döntésre „kényszeríti”, visszacsatolást vár el, a közönségtől is elvárja, hogy szerepeljen.
5. A slam közösség – olyan nemzetközi családja különféle embereknek, akik szívesen vesznek részt a költészetben és előadásában.¹⁰

Éppígy meghatározták azt is, hogy mi nem slam:

1. Nem csupán szöveg a papíron.
2. Nem formális versolvasás, amelyet az udvariasan figyelmetlen közönség tapsa követ.
3. A slam nem művészeti forma, amely lehetővé teszi egy szűk elit számára eldönteni, hogy mi értékes, és mi nem.
4. A slam nem a tehetségek show-ja vagy trükközés, hanem művészi, spirituális és reflektív tapasztalat az élet megváltoztatásáról.
5. A slamnek nem célja valamiféle komoly döntést hozni arról, ki a legjobb költő. A slamelőadás célja sokkal inkább felhívni a figyelmet a művészi formára, a költészeti előadásra.¹¹

Mint látható, a slam poetry mozgósít minden olyan hagyományt, amely a költészetet az előadóművészettel, az akusztikus és a vizuális effektusokkal, illetve a performativitással hozza kapcsolatba (a homéroszi költészettől a trubadúrlíráig át egészen a neoavantgárd performance-okig). Másrészt jellemzi egy posztromantikus beállítódás mindenféle akadémiasság ellenében: egyrészt az avantgárdra jellemző „mindenki művész”-koncepció, másrészt a posztmodern popularitáskonceptiók felől kérdőjelezi meg a XX. századi elitista irodalomfelfogások érvényességét. Természetes, hogy ez a demokratikus, értékrelatíváló álláspont sok kritikára is okot adott. Harold Bloom például a következőképpen reagált a *Paris Review*-ban egy interjúban a már idézett Somers-Willett kérdésre: „Ki nem állhatom ezeket a beszámolókat, amelyeket a *The Times*-ban és máshol olvasok azokról a költészeti slamekről, amelyekben különböző fiatal férfiak és nők különböző éjjeli mulatókban szavalnak/deklamálnak hülyeségeket és ostobaságokat egymásnak. Az egészet tapsmérővel bírálják el, amely tulajdonképpen nincs jelen, de akár ott is lehetne. Ez már nem is butaság; ez a művészet halála.”¹²

¹⁰ SMITH, i. m., 5–6.

¹¹ SMITH, i. m., 6.

¹² „I can't bear these accounts I read in the *Times* and elsewhere of these poetry slams, in which various young men and women in various late-spots are declaiming rant and nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter which is actually not there, but might as well be. This isn't even silly; it is the death of art.” Idézi SOMERS-WILLETT, i. m., 21.

Azonban a slam poetry nemcsak a populáris kultúrával érintkezik, hanem a politikai radikalitással is, amennyiben már születésekor is a chicagói ipartelepek világából, a munkásosztály köréből került ki. Az első szlemmerek önmagukat „Ill-Bread Poets”-nek (nevetlen költők) nevezik, s a mozgalom érzékelhető meg hasonlítását is maga után vont a siker, a divat, illetve a médiajelenségként megmutakozó slam, hiszen néhány sikeres szlemmer kezén egyesek szerint „olcsó kis játékká” vált a kezdeti radikálisan politikai és esztétikai diszkriminációellenes jelentéseket is tartalmazó előadás. Hiszen ahogy Billy Collins írja, a slam poetry visszatér a gyökerekhez, és feleleveníti azt, amit elődeink annyira szerettek hallani. Hosszú századokon át a költészet egy felsőbb rendhez, egy intellektuális réteghez szólt, ezért egyre unalmasabbá és érthetlenebbé vált az egyszerű emberek számára. A XX. század végén a slam poetry felszabadította a költeményeket, kiszabadította a papírlap bezártságából és a némaságból. „Kinyitotta száját, ahogy egy igazi demokráciában kell, és beszél.”¹³

A magyar slam poetry megjelenése és megjelenésének időpontja azért izgalmas, mert a kortárs magyar irodalom kontextusában rengeteg fontos kérdést vet fel. Egyrészt annak a kérdését, vajon hogyan képes egy külföldi műfaj megjelenni egy idegen közegben, az eredeti műfaj mely jellegzetességeit hasznosítja, melyeket nem, továbbá hogyan képes beépülni a kortárs magyar irodalom struktúrájába és hagyományképleteibe, illetve hogy mennyiben forgatja fel a befogadó irodalom rögzült vagy éppen mozgásban lévő struktúráit. További fontos terület, hogy milyen helyet foglal el a kortárs magyar irodalom kánonjában, illetve milyen recepcióval jár együtt az új műfaj megjelenése. Ehhez szorosan kapcsolódik annak kérdése, hogyan hat konkrét szövegekre, generál-e vitát, milyen kulturális, szociológiai, mediális, illetve irodalmi kontextusban értelmezhető mint jelenség.

A magyar slam poetrytörténetisége kapcsán utalhatunk a magyar irodalom centrum-periféria viszonyainak bonyolult, sok esetben jelentésszerű helyzetére, illetve a hagyomány összetett megjelenési formáira. Vass Norbert *Kis hazai slamtörténet* című tanulmányában követi végig a magyar slam poetry előzményeit, utalva „Ladik Katalin, Székely Endre és mások hangköltészeti kísérleteire”,¹⁴ a Műcsarnokban 2006-ban sorra kerülő „rapperek és költők párbajá”-ra, valamint a 2008-tól kezdődő Kőleves Slam Poetry-estekre. Az előzmények tekintetében érdemes megemlíteni a Nyelvterület nevű formációt is, amelyet Peer Krisztián, Poós Zoltán és Térey János 1998 tavaszán alakítottak meg. Az 1999 őszén feloszlott ún. irodalmi rapzenekar tevékenysége egyúttal a megváltozott mediális környezetre is rávilágít, amennyiben

¹³ BILLY COLLINS: „Poems on the Page, Poems in the Air.” In *Spoken Word Revolution: Slam, Hip-Hop, and the Poetry of a New Generation*. Ed. Mark Eleveld. Naperville, IL, 2003, Sourcebooks MediaFusion. 3.

¹⁴ VASS NORBERT: *Kis hazai slamtörténet avagy a text-tusák kontextusa. Szépirodalmi Figyelő*, 2012/6. 12. http://www.szepirodalmfigyelo.hu/pdf/2012/12-6-009_slampoeetry-vass.pdf

az „az írás/szóbeliség transzgressziójával való játék”-ként jelent meg.¹⁵ Másrészt a slam poetry „országos nyilvánosságot” 2012-ben kapott,¹⁶ hivatkozik Vigh Levente Simon Márton kijelentésére, miszerint „a slam poetry mindenesetre végérvényesen és megkérdőjelezhetetlenül: itt van”, illetve „ez volt végső soron a 2012-es nyár: a slam poetry eljövetele”.¹⁷

Závada Péter nagy ívű tanulmánya a műfaji jellegzetességek és hagyományképletek feltárása közben hangsúlyosan érvel amellett, hogy „a slamet minden ízében a pluralitás, az interdiszciplinaritás és transzdiszciplínaris hatja át, lényegi magját pedig paradox módon meghatározhatatlansága adja. A slam vérbeli posztmodern gesztusként dialógusba lépteti a líra, az epika és a dráma műnemeit, az ezen műnemek alá tartozó műfajokat, az írott és az orális kultúra jellemzőit, valamint a populáris és az elit kultúra paradigmáit. A slam poetry tehát egyszerre írott szöveg- és előadói műfaj, így párhuzamosan vizsgálható a líratörténeti és líraelméleti, illetve performatív jellegénél fogva a színháztörténeti és színházelméleti kutatások horizontjából.”¹⁸ A történeti, műnemi-műfaji, mediális és egyéb interakcióknak az együttes értelmezésére kiváló példát nyújtanak mind Závada Péter, mind Vigh Levente tanulmányai (Süveg Márk – Saiid, Simon Márton és mások előadásairól). A slam poetry interdiszciplinaritása azonban nem akadály, sőt inkább lehetősége annak, hogy tanulmányom befejező részében egy olyan kontextust társítsak a magyar slam poetry köré, amely leginkább a kortárs irodalom jelenségei felől értelmezhető.

A magyar irodalom utóbbi évtizedeit az irodalomtörténet-írás a posztmodern nyelvhasználat felől közelíti meg. Irodalomtörténeti közhellyé vált az 1970-es évek posztmodern prózafordulatának alapvető jelentősége a magyar irodalom alakulástörténetében, valamint az ehhez kapcsolódó jelenségek (intertextualitás, depoetizálás, metafikció, nyitott mű, maszkos szövegalakítás, disszemináció stb.) tárgyalása. Némi képp szembefordulva a magyar irodalomtörténet-írás uralkodó szólamával, 2012-ben amellett érveltem, hogy egyrészt a posztmodernizmust nem a modernizmus paradigmáján belül, hanem annak ellenében érdemes elhelyezni, másrészt pedig vitatható a posztmodernnt homogén irodalomtörténeti jelenséggé értelmezni.¹⁹ Éppen ezért tettem kísérletet az ún. korai posztmodern,²⁰ az areferenciális posztmo-

¹⁵ GYÖRGY PÉTER: *Florilegium és Summa versus Xanadu*. *Holmi*, 2001/9. <http://www.holmi.org/2001/09/gyorgy-peter-florilegium-es-summa-versus-xanadu>

¹⁶ VIGH LEVENTE: *Slam Poetry: a költészet szabadsága, a szabadság költészete*. *Szkhonion*, 2013/1. 98. http://szkhonion.unideb.hu/wp-content/uploads/2011/10/Szkhonion_2013_01.pdf

¹⁷ SIMON MÁRTON: *Az eljövétel*. http://www.litera.hu/netnaplo/az_eljovetel

¹⁸ ZÁVADA PÉTER: A slam poetry performativitása. *Theatron*, 2014/2. 36. www.theatron.eoldal.hu/file/8/theatron_2014_02.pdf

¹⁹ NÉMETH ZOLTÁN: *A posztmodern magyar irodalom hármas stratégiája*. Budapest, 2012, Kalligram.

²⁰ A korai posztmodern szövegek kapcsán olyan értelmezési kiszögelléspontok jelölhetők ki, mint az írás folyamataira tett önreflexió, a metafikció, az ironia többértelműsítő használata,

dern²¹ és az antropológiai posztmodern²² egymástól eltérő nyelvjátékainak elkülönítésére. Ennek kapcsán olyan vázlat vagy mátrix formáját öltötte a szöveg, amely a Mengyelejev-táblázathoz hasonlóan rendezte el a posztmodern irodalom jelenségeit, üres helyeket is hagyva a további vizsgálatokhoz.

A slam poetry jelentkezése és sikere kapcsán, amelyre éppen a 2010-es években került sor, legalább két jelenségre, kontextusra mindenképpen szükséges utalni. Az első jelenség tisztán irodalmi: a magyar irodalomban 2000 környékén történt egy olyan váltás, amely nyomán az areferenciális posztmodern szövegalkotást fokozatosan felváltotta az antropológiai posztmodern. A hangsúlyozottan nyelvjátékos, intertextuális, gyakran parodisztikus-ironikus, eklektikus és poénos szövegalkotást olyan nyelvfelfogás váltotta fel, amely a traumatikus élmények, a másság megértése, a gyakran nyílt politikai állásfoglalás felől érthető meg. Az antropológiai posztmo-

az egzisztenciális kérdések felvetése, a szerzőség elrejtése, a maszkokkal és az identitással folytatott játék/küzdelem, a „nagy elbeszélések vége”-koncepció, valamint a realista írásmódnak és a szubjektivitásnak a krízise, illetve újrainása. A korai posztmodern olyan beszédmodot működtet, amelyben azonban bizonyos mértékig megőrződtek a kései modern megszólalásformák is. Egyik oldalon a szépirodalmi diskurzus emelkedett hangvétele, dignitása, a metafizikai problémák iránti érzékenység, a műalkotás klasszikus szépségének és megformáltságának az igénye, a másik oldalon az ironikus, esetleg parodisztikus hang, az intertextuális utalásokkal, stílusimitációkkal és szerzői hangokkal folytatott játék és maszkszerűség jelenik meg. A korai posztmodernbe tartozó alkotások számára éppen ezért rendkívül fontos a múlt, illetve a történelem tapasztalata, amellyel tudatosan lépnek párbeszédbe, akár úgy is, hogy a múltra jellemző megszólalásformákat beépítik saját szövegeikbe.

²¹ A második vagy areferenciális posztmodernben válik hangsúlyossá, sőt gyakran radikálissá az önmagát író, öntükröző szöveg poétikája, amely kizárja a valóság és a realizmus kategóriáit érdeklődési köréből. A költészetre a deretorizálás, depoetizálás, töredékesség, versszerűtlenség, az antimimetizmus és a rontott nyelv poétikája jellemző. Mind a lírában, mind a prózában rendkívül fontos jelentőségre tesz szert a tudatos intertextualitás, a palimpszesztszerűség, az önreflexivitas és a metafikció, illetve az újrainás mint szimuláció. A második posztmodern érdeklődésének középpontjában a nyelv és a szöveg áll, jellegzetes vonása a pastiche, a parodisztikus szövegformálás, a nyelvi poénok és a legtágabb értelemben vett, radikális stíluseklektika.

²² A harmadik vagy antropológiai posztmodern az irodalomelmélet „kulturális fordulat”-ához köthető egyrészt, másrészt a hatalom kérdésköre izgatja, a „másik”, illetve a másság természete, a marginális nézőpontok megjelenítése, felszínre hozása, a politikai természetű kérdésfelvetések, a mainstream-ellenes attitűd. A harmadik posztmodern élesen hatalomellenes, gyakran nyíltan politikaiaként viselkedik, a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emel szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából. Az alárendeltnek, a kisebbségnek adott hang és nyelv által az elnyomott, háttérbe szorított szubjektum került be érdeklődési körébe. Mindez az identitás kérdéseinek hangsúlyos felvetésével, illetve a világba nyúló szöveg politikai attitűdjével és az autobiográfiai műfajok felértékelődésével járt együtt.

dern szövegek konkrét, világba nyúló, gyakran autobiografikus alkotások, amelyek élesen hatalomellenesek, s a patriarchális, totalizáló, asszimilációs, homogenizáló és globalizáló tendenciák ellen emelnek szót a sokszínűség és az eltérő tradíciók megőrzése céljából.

A magyar irodalomban több műfajban is megtalálhatjuk ennek a felfogásnak a nyomait. Az utóbbi másfél évtizedben megjelenő, a történelmet újraértékelő aperegényekben (Esterházy Péter), az önéletrajzi és naplóregény felértékelődésében (Závada Pál, Oravecz Imre, Borbély Szilárd), az identitáslíra és -próza önelemző változataiban (Gerevich András, Rosmer János, Kiss Tibor Noé), a különféle trauma-szövegekben (Borbély Szilárd, Szijj Ferenc, Tóth Krisztina, Jónás Tamás, Csobánka Zsuzsa). Különösen Oravecz Imre és Borbély Szilárd kötetei adnak rendkívül erős ajánlatot arra, hogy az irodalmi posztmodernizmus jelenségén belül ezt az új hangot és szemléletmódot elkülönítsük az 1990-es években uralkodó Esterházy Péter-, Parti Nagy Lajos-, Kovács András-féle szövegalkotástól.

A posztmodern irodalmon belüli hangnerváltás megelőzte a politikai rendszer változásait, de egyúttal nyelvet is adott egy újfajta politikai-közéleti szemlélethez, amelyre a 2010-es évektől kezdődően kapcsolódott rá. Nem véletlen az ún. közéleti költészet és a slam poetry szinte együttes megjelenése. Mindkét „műfaj” születésénél jelen volt egyrészt az antropológiai posztmodern „alárendeltnek adott nyelv”-konceptiója, másrészt a konkrét társadalmi szituációra vonatkozó állítások sokasága. Kemény Istvánnak a *Holmi* 2011. februári számában megjelent *Búcsúlevél* című versét abban a tekintetben mindenképpen megilleti az első hely, hogy ennek az új irodalmi, nyelvi és politikai helyzetnek az együttes felismerése adja hajtóerejét, hasonlóan Borbély Szilárd *A tízezer* című verséhez, Erdős Virág legutóbbi verseskötetei pedig szintén e jelenségek együttes szövegbeli felismerésére épülnek.

A magyar slam poetry mint irodalom ebbe a térbe érkezett meg, és ez a tér formálja lehetőségeit. Minden interdiszciplinaritása mellett mint irodalmi tény az antropológiai posztmodern jellegzetes szövegvariánsait hozza létre legjobb szövegeiben (s így részévé is válik a fentebb említett Mengyelejev-táblázatnak, amelyben a közéleti költészet mellett helyezkedik el ebben a pillanatban). A másságnak, a kisebbséginek, a marginálisnak, a kiszolgáltatottnak adott hang katartikus kiterjesztéseként „olvastatja” magát. Az én értelmezésemben a Revizoronline-on lefolytatott slam poetry vita kapcsán megszólaló Simon Márton²³ és Kemény Lili²⁴ éppen erre utal több helyen. Mindenesetre intermedialitásánál fogva a slam poetry természetesen egészen eltérő kontextusoknak is része, ezek felvázolása azonban már egy másik tanulmány célja kell hogy legyen.

²³ SIMON MÁRTON: *Nincs. Semmi. Baj.* <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5191/vita-a-slam-poetryrol-a-revizoron-2/>

²⁴ KEMÉNY LILI: *Urbánus-humanista-feminista mise.* <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5235/vita-a-slam-poetryrol-a-revizoron-6/>

TAMÁS KINGA

MŰFAJ ÉS MEDIALITÁS

*A Rájátszás című produkció
verses dalai, dalversei*

A *Rájátszás* egyfajta műhelymunka, amelynek során zenészek és kortárs költők működnek együtt (Költők: többek között Greccsó Krisztián, Háy János, Kemény István, Szálinger Balázs, Erdős Virág; zenészek: Beck Zoltán, Egyedi Péter, Szűcs Krisztián, Kollár-Klemencz László, Sárközy Zoltán, Másik János). A zenész a költő egy versét zenésíti meg, míg a költő a zenész egy közismert dalának szövegváltozatát hozza létre. A keletkező dalokat a társaság együtt adja elő színpadi előadás/koncert keretében. A szerzőpárok egymás után adják elő közös, versből született dalukat, sokszor a költő is bekapcsolódik az éneklésbe vagy a hangszeres zenélésbe. A dalokká átalakított szövegek jó példái az intermediális kapcsolódásnak, bár ezen nem feltétlenül a vers dallá váló átalakulását értem. Az effajta, műfaji és mediális kereteket összemosó produkciók az értelmezőt képesek abba a helyzetbe hozni, hogy reflektáljon olyan elméleti kérdésekre, mint a műfajok változása, változékonysága vagy felülíródása. A *Rájátszás* dalverseinek mediális többszólamúsága okán felmerül a kérdés, hogy milyen kapcsolat van a műfajfogalom elméleti pozicionáltsága és a művek intermediális közvetítettsége között. Hogyan lehet – ha lehet vagy kell egyáltalán – műfaj-kategóriákkal keretezni egy medialitásban többdimenziós, sokrétű szemiológiai rendszert, ezáltal többféle szenzuális teret játékba hozó produktumot. Tanulmányomban ezekre a kérdésekre keresek választ.

A *Rájátszás* kapcsán felmerül a kérdés, mennyire invenciózus maga a kezdeményezés, hogy kortárs költők zenészekkel működjenek együtt. Nem tévedés-e intermediális újításként címkézni a versritmus és a zene találkozásának szinte a költészettel egyidős, évezredes hagyományát. Hiszen mint ismeretes, a költészet, egyáltalán a nyelv ritmusa a kezdetekben nem különült el a dallamtól: a kettő együtt volt értelmezhető, nem volt egymástól elválasztható. Dallam és vers összefonódásának csak szóbeli megnyilvánulási formái voltak. Horváth Kornélia a verselméleti tradíció és a modern magyar költészet viszonyát vizsgáló monográfiájában¹ a kor-

¹ HORVÁTH KORNÉLIA: *Verselméleti tradíció és a modern magyar líra: ritmus és interpretáció kérdéseiről*. Budapest, 2012, Ráció.

társ magyar versírást verstani szempontból úgy értékeli, hogy a költők egy része, túljutva a posztmodern formatagadó, az absztrakt szövegszerveződést felértékelő tendenciáin, visszakanyarodik a verselés késő modern gyakorlatához. Petri, Kovács András Ferenc, Oravecz és Tóth Krisztina költészetében mutat rá azokra a formát és versritmust újrakontextualizáló mozzanatokra, amelyek többek között Weöres Sándor lírafelfogását és verstechnikáját igyekeznek folytatni. Horváth Kornélia hangsúlyozza a „hangzás felértékelte szövegalkotó erejét” a fent említett életművekben, illetve a szóra mint ritmikai egységre építő poézis dominanciáját, valamint késő modernnek tekinthető költői életművek (kései Kosztolányi és József Attila, Szabó Lőrinc, Nemes Nagy, Pilinszky, Weöres) olyan poétikai jellemzőit látja megjelenni a kortárs versekben, mint a „visszafogott”, „megmért” versesbeszéd, az újfajta tárgyiaság és egy elszemélytelenített, mediatisált „személyesség”.² Jelen írás keretei között nem tudok kitérni a *Rájátszás* költőinek poétikai horizontjára, ezért csak megjegyzem, hogy a Horváth Kornélia által feltárt, késő modern poétikai elveket rehabilitáló tendencia több szerzőre is érvényes a produkció résztvevői közül, példaként leginkább Kemény Istvánt emelem ki. Valamennyi érintett költőre vonatkozóan is érvényesnek tartom, hogy a hangzás szövegalkotó erejére nagy hangsúlyt fektetnek költészetükben, ami nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a *Rájátszásban* verseiket dallammal társíthassák.

A *Rájátszásban* feldolgozott versszövegek műfaji meghatározhatóságát tekintve nincs módomban részletesen elemezni valamennyi szöveget, ugyanakkor Kemény István *Kishit* című verse kapcsán, amelyet feldolgoztak a produkcióban, hivatkozom Szávai Dorottya egyik tanulmányának megállapítására, amelyben az elégia műfaját járja körül a modern és kortárs magyar költészetben. Az írás Kemény István költészetének – az elégikus-ironikus hangvételű verseinek példájából kiindulva –, az elégia műfajának autopoétikus működésmódjára utal, amint a vers felmutatja a saját műfaji kereteinek határát, és egyben át is lépi azt. Keménynél mindezt így hozza kontextusba Szávai: „[...] a gyökerekhez való viszony a kulturális és irodalmi tradícióval szemben is hasonlóan paradoxnak mutatkozik: a szembefordulás kényszerének és a gyökerek kitéphetetlenségének kettős tapasztalataként, mely ebből következőleg egyszerre ironikus és elégikus beszédmódban formálódik meg. Kemény lírai műve sajátos szintézisét alkotja a líraiság posztmodern retorizálódásának, és a korábbi történeti paradigma szimbolikus versesbeszéde nem kizárólag ironikus fenntartásának, fenntarthatóságának”.³ Kemény István említett szövege jó példa arra, hogy hogyan áll ellen a kortárs költészet a merev műfaj-kategorizálásnak mind verstani, mind szemantikai értelemben. A szövegekből írt dalok nemcsak az irodalmi

² HORVÁTH KORNÉLIA: *Verselméleti tradíció és a modern magyar líra: ritmus és interpretáció kérdéseiről*. Budapest, 2012, Ráció. 150–151.

³ SZÁVAI DOROTTYA: Az elégia visszavág. A kortárs magyar elégjáról. Vázlat. *Filológiai Közlemény*, 2., 2015/1. Balassi Kiadó. 81.

műfaj-meghatározás kereteit feszegetik, hanem sajátos mediatizáltságuk által új szempontokat vetnek fel a műfaji definiálhatóságukkal kapcsolatban.

A *Rájátszás* több szempontból is megidézi a tragédiaversenyeket a verselés ókori görög hagyományából. Nemcsak zene és szöveg találkozását eleveníti fel, hanem egyben a drámaelőadások dramaturgiáját is felidézi, mivel színpadi produkcióként kerül a közönség elé. Közvetve a versengés attitűdje is jelen van, ha nem is explicit ez a szándék az ötletgazdák részéről. A költő-zenész párok egymást váltogatva jelennek meg produkcióikkal a színpadon, a műsorban különböző karakterű szerzők kerülnek össze különböző zenei háttérű előadókkal. További fontos párhuzamok a görög dráma-versenyekkel: az egyidejűség, a szóbeliség, a jelenlét és a közösségi jelleg.

Az 1990-es évektől a görög dráma kutatása új irányt vett, és elkezdtek a szövegeket a filológia eszköztárán túlnyúlva a rendezés, a helyszín és a közösségi élmény tekintetbevételével vizsgálni.⁴ Egy korábbi előadásomban⁵ foglalkoztam azzal, hogy a görög drámaünnepekre írt szövegek milyen, mediatizáltságuk tekintetében komplexen értelmezhető alkotások voltak, és elválaszthatatlan részét képezte ezeknek a verses szövegeknek az előadás/befogadás, a szociális, kulturális és – a görög polisz hagyományában értelmezhető – politikai jellegük. Kulcsfontosságú volt az antik görög előadásban az éneklő kórus szerepe, mely voltaképpen a hallgatóságnak, a polisz jelen levő közösségének véleményformáló rezonőre volt, és a színészi játékra, a dráma cselekményére és a szövegezés retorikájára is reagált. A drámaelőadások ünnepi rituáléja a polisz meglehetősen sokszínű társadalmának szóló, közösséget összefogó, közös gondolkodást, szociális, kulturális, politikai alapelveket évről évre újíró, megtárgyaló fóruma volt, mely a költészet és a retorika metaforikus potenciáljára és átesztétizált jellegére épített. A mítosz mediatizálódott benne újra és újra, az a közös archetipikus mag, amely összetartotta a közösséget. Hasonlóképpen a *Rájátszás*-versdalok is túlmutatnak a kultúrpiaci, szórakoztató jellegén. Műfaji meghatározhatóságuk és értelmezhetőségük mediális komplexitásuk figyelembevételére tart számot.

A produkcióban feldolgozott költemények dallammal való találkozásánál a műfaj-megjelölés kritériumai változtak meg. Az élő előadás, a színházi dramaturgia, a koncert és felolvasás ötvözése, a zene és a szöveg egyenrangúsága, a spontaneitás, az élő befogadás, a szerzőség határainak elmosódása olyan produktumot eredményezett, amely nem kategorizálható sem zenei műfajként, sem szépirodalmi alkotásként. Az előadásokhoz társul a populáris, illetve a sorozatjelleg is, amelynek igénye elsősor-

⁴ Theories of space. In RUSH RHEM: *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. 2002, Princeton Univ. Press.; *Nothing to Do with Dionysos? Athenian drama in its social context*. Ed. John J. Winkler – Froma I. Zeitlin. 1990, Princeton Univ. Press.

⁵ BALCSIK-TAMÁS KINGA: *Ancient figurations and their alterations in the new media. Presentation at the conference Rethinking Intermediality in the Digital Age*. Cluj-Napoca, Romania, Sapientia Hungarian University of Transylvania, 2013. October 24–26.

ban az alkotópárokban fogalmazódott meg, nem elsődlegesen a piaci eladhatóság szempontja érvényesült az előadás megismétlésekor. A sorozatstruktúra nyomán a versdalok slágerekké váltak. A dallamok, bár utólagosak, de mégis léteznek különféle változatok, zenével, dallammal együtt működik a szöveg, az előadás is interpretáció: a hangzás is lényeges, az aktuális dallam interpretálja a szöveget. A hazai költészet korábbi könnyűzenei feldolgozásai inkább a zenészek egyoldalú alkotói folyamatát, saját interpretációját hozták egy-egy költemény kapcsán. Sok példát lehet erre hozni különböző zenei műfajok képviselőitől. (Régebről Földes László Hobo József Attila verseit feldolgozó lemezét, a Kaláka versfeldolgozásait, a Szélkiáltót stb.) A jelenlegi könnyűzenei életben reneszánszukat élik a klasszikus versek és a kortárs líra megzenésítései (lásd Szabó Balázs Bandája stb.). A *Rájátszás* különbözőségét ezektől a – költők és versszövegek előtti tisztelgésből elénekelt – versfeldolgozásoktól leginkább a szerzők és zenészek alkotói horizontjának párbeszédében látom. A zenészek kilépnek saját dalszerzői gyakorlatukból (többen a stábból – Egyedi Péter, Beck Zoltán, Szűcs Krisztián – saját zenekarukban énekes-dalszerző szerepet töltenek be), ahol a szöveg és a dallam egymással párhuzamosan alakul dallá, ha úgy tetszik, szövegként nem is léteznek a dalszövegek, hanem csak dallammal együtt értelmezhetőek. A *Rájátszás* során már megírt költeményekre írnak dallamot, ugyanakkor gyakran előfordul, hogy a dal kedvéért átformálják az eredeti vers szövegét. Említettem, hogy nem feltétlenül tekinthetők ezek a szerzemények könnyűzenei produkciónak, mert nem a megzenésítés a lényeg (a szöveghez rendelt dallam értelmében). Megfigyelhető, hogy a zenészek különböző zenei hagyományokat asszociálnak egy-egy szöveghez: megidéződik például a tangó, a francia sanzon, a pop, a kuplé vagy a népdal. A dallam társításának háttérében nemcsak a szövegek szemantikai dimenziója játszik szerepet, hanem a versritmus, a kimondott szöveg zenei szférába átültethető sajátosságai is, s természetesen a zenész vershez fűződő egyéni interpretációja, amelynek alapja a hangzás, az eljátszhatóság, a megszólaltatás. Továbbra is kérdés, hogyan lehet ezt „a párbeszédességet” az elméleti paradigmák felől olvasni, valamint hogy mennyiben alkalmazhatóak műfaji kategóriák ezekre az alkotásokra, illetve az utóbbiak milyen minőségben.

A *Rájátszás* versdalainak megalkotásakor és előadásakor a percepció és a jelen-tésképzés szempontjából eltérő regiszterek – a dallam és a verbalitás – találkozása feltételezi az értelmezésben a többszólamú mediális közvetítettség figyelembevételét. Az intermediális kapcsolat akkor jön létre egy különböző médiumok által közvetített tartalom esetében, ha – Pethő Ágnes definícióját⁶ alkalmazva – transzgresszív beleíródásként van jelen a médiaköziség az alkotásban. A *Rájátszás*-produkcióban előtérbe kerül a mediatizáltság a létrejövő zeneszámok tekintetében: a versek zenévé íródásának folyamata lényeges lesz, és az alkotók jelenléte az előadásban transzpa-

⁶ PETHŐ ÁGNES: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Csík-szereda, 2003, Pro Print Kiadó.

renssé teszi magát a kapcsolatot, amely a zenészek és költők között kialakul munka közben. A *Rájátszás* egy folyamatosan formálódó alkotói tér, amit a produkción kívüli, de annak hatására létrejött egyéb projektek is jeleznek (például a *Háy come Beck* vagy a *Grecoókollár* produkciók). A *Rájátszás*-dalok zenében közvetítődő és színpadon újramediatizált szövegek, valamiféle köztes műfajiságot hordoznak az intermediális közegben való megformálódásuk által. A műfaji meghatározhatóságuk szorosan összefügg a komplex mediális közvetítődésükkel, nem lehet eltekinteni ettől akkor sem, amikor a jelsokszorozódás állapotában popularizálódnak, és terméké válnak. A könyv-CD is egy sokoldalú, többszörös közvetítődést feltételező produktum, és a lemezbemutató koncertek sem csupán koncertként funkcionálnak, amennyiben az előadások zenei dominanciáját az írók felolvasásai tarkítják, szakítják meg. Fontos szerepet játszik ebben a műhelyjelleg, amely az épp aktuális alkotói közösséget és a közöttük létrejövő szellemi kapcsolódást biztosítja. A *Rájátszás* esetében ez a viszony explicitté válik, és létrejön a transzgresszió. A produkció felmutatja önmaga hibrid medialitását. Az eltérő szenzuális horizontok találkozása közvetítettségükben jöhet létre.

Az élő zenés színpadi előadás műfaji címkézése is nehézkes. A költők és a zenészek közös zenélésének gesztusában ugyanis kifejeződik valamiféle közösségvállalás egymás alkotói médiumával, és megfordulnak a szerepek (a költők zenélnek, a zenészek verseket énekelnek): mindenki kikerül valamelyest a komfortzónájából, amatőrként játszik, ami egyfajta egyenrangúságot teremt a művészek között. Ebben a mellérendelő jelenlétben tud létrejönni az a kulturális, szociális, politikai – azaz közéleti értelemben vett – közösség, amelyet ezek a szövegek versekként nem tudnak megteremteni, mediatizáltságukban ellenben működni kezd ez a – görög drámakéhez hasonló – közvetítő funkció. A medialitás transzparenciája az előadásban a görög tradícióhoz hasonlóan a résztvevők (alkotók és közönség) kapcsolatának alapja: a jelenlévők átesztétizált eszközökkel, közvetett módon reflektálhatnak a közösséghez tartozásukra, és a produkció népszerűségéből ítélve ez közösséget is formál az alkotók és a hallgatóság között. Régi mediális funkciók elevenednek itt meg új köntösben.

A *Rájátszás* dalai tehát ellenállnak a műfaji kategorizálhatóságnak. A verstani, szemiotikai, dramaturgiai, alkotói és befogadói szempontok az előadott dalok esetében a megvalósuló produkció összetett mediális meghatározottságának rendelődnak alá. Ezzel épp a műfaj meghatározhatóságának elvét kérdőjelezi meg. Az effajta, irodalmi, populáris könnyűzenei és előadó-művészeti regisztereket átjárhatóvá tevő kezdeményezések visszahatnak a műfajfogalom elméleti megítélésére is. Pontosabban a műfaj-meghatározás szerepének problematikusságára reflektálnak, annak művészetet osztályozó, esztétizáló funkcióját vonják kritika alá. A dalszöveg/versszöveg/dallam előadással egy időben születő létmódja leginkább a medializáltságával írható le, tehát amikor ezekről a „művekről” beszélünk, akkor

a színpadi előadás jelenlétélményét, a szerzőpár folyamatban lévő közös munkáját és a közönség egyidejű reakcióját, illetve az épp aktuálisan átélt zenei élményt írjuk körül. Ezek együttes hatása és a kortárs versek szépirodalmi relevanciája, valamint a zene popularitása a játékba hozott regiszterek rétegzettségére, azok egymásra hatására, azaz a medialitásuk mibenlétére irányítja a figyelmet. A hangsúly tehát a műfajelmélet osztályozó-értékelő funkciójáról átkerül az információ közvetítettségének problematikájára és annak művekre gyakorolt hatására. Az effajta sokoldalú produkciók által felvetett médiafilozófiai kérdések hozzásegíthetnek a műfajelmélet aktualizálásához és a műfaj-meghatározás szerepének újragondolásához nemcsak az irodalom, de az irodalommal kapcsolatba kerülő, komplex mediális tartalmak esetében is.

PERFORMANCE, A MŰALKOTÁS HELYE

*Art must be beautiful, Artist must be beautiful*¹ – ezt a két mondatot ismételve Marina Abramović performance-művész, miközben két oldalról két darab fésűvel kíméletlenül tépi haját és véresre fésüli fejbőrét. A monoton, szinte érzelemmentes mondatok ismétlődése egy ponton túl megszűnik folyamatosnak lenni. A mondatok helyét betöltik az egyre intenzívebb végrehajtó mozdulatok által okozott fájdalomhangok vagy a fájdalom kontrollálására kifejtett ellenállás néma testnyelvi küzdelme. A némaság, illetve az artikulálatlan hangok így művészetét tehát egy olyan keresztmetszetben jelölik ki, amely már magatartásával, művészetéhez kialakított viszonyával szembehelyezkedik az esztétikai értelemben vett tiszta szépség elváráshorizontjával, s ezzel együtt az esemény cselekvőterében (akció-reakció) egyidejűsíti, valamint a művész testén keresztül lokalizálja a művet, a műalkotást mint folyamatot, illetve a művészt mint jelen lévő közvetítőt. Jorge Glusberg *Bevezetés a testnyelvekhez* című tanulmányában a performance-on és body arton keresztül egy olyan defetiszáló aktusról beszél, amely gyökeresen megváltoztatja a test addigi szerepét, így az „megfosztatik attól a szépségkultusztól, amelynek évszázadokon át tárgya volt a művészet különböző területein”.² Abramović jóval tovább megy ennél a defetiszáló vágnál. Az imént felidézett performance-ában egyszerre lép ki a szépítő, szép nő társadalom által pozicionált helyéből, vállalja fel a nem anyanyelvi nyelvhasználó akcentusban hordozott idegenségét, és kérdőjelezi meg a művészet zárt, kategóriákba merevedett fogalmait. Dick Higgins az intermédia hibrid fogalmához kapcsolja a performance-ot, azért, mert az intermedialitás „nemcsak a művészeti változásokra utal, hanem a művész meghatározatlan szerepére és

¹ MARINA ABRAMOVIĆ: *The Artist Is Present*. Rendező: Matthew Akers, Jeff Dupre. 2012.

² JORGE GLUSBERG: *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance*. In *A performance-művészet*. Válogatta, szerkesztette, a bevezetést és a jegyzeteket írta: Szőke Annamária. Fordította: Adamik Lajos, Babarczy Eszter, Csűrös Klára, Ivacs Ágnes és Szőke Annamária. Budapest, 2000, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám. 97.

a műalkotás diffúz helyi értékére”³ is. Ez a fogalom egyszerre fejezi ki a művészeti rendszerek felbomlófélben lévő elméleti és esztétikai bizonytalanságát⁴ – amelyek fluiditása tulajdonképpen a kortárs létérzékelésből fakad –, és számol a különböző médiumok együttes jelenlétével a műalkotásban. (Sokan használják az intermédia mellett a total-art gyűjtőfogalmat, ez azonban azért nem szerencsés, mert esztétikai értelemben a maga teljességigényével ugyanúgy valamiféle lezárttságot közvetít, mint a szépművészet kifejezés.)

A performance-művészet a 60-as, 70-es években ahhoz az 1910-es évektől egyre radikálisabb művészi megnyilvánulássorozathoz kapcsolódik, amely a „mi számít művészetnek?” kérdés feltevésével az addigi művészettudomány határterületeit erősítette fel és lépte át. A művészi próbálkozások kísérleti kedve a műalkotást az élet, a művészet és a tudomány néhol extremitásba hajló fúziójáig feszítette. Mostanra az a megállapítás, hogy az avantgárd lebontotta az élet és a művészet közti határokat, közhelynek bizonyul, viszont „az avantgárd újszerűségével való szembenállás közel száz év után is fennmaradt, azaz talán pontosabb így fogalmazni, hogy az avantgárd képes ennek az ellenérzésnek az életben tartására”⁵

Az ellenállás egyik leglátványosabb megnyilvánulási tere éppen a performance lesz. Egy olyan (reterritorizált⁶) művészi közeget hoz létre, ahol a művészeti aktus résztvevőit, valamint eszközeit egy térbe és időbe vonja, s a művészet akciójellegéből fakadóan azonnali befogadói reakciót követel. Ezzel pedig a közvetlenség, valóság és valódiság, eredet és eredetiség, a jelenlét avantgárd által megteremtett vagy befogadott mozgások és tevékenységek felől jelöli ki saját művészi módszerét. A performance nem elsősorban az addigi művészeti mozgások vagy a művészet megértésére törekszik, hanem a létezés valamilyen formában történő megragadására. Így az önmagát a jelen időbeliségében meghatározó performance-művészet az Itt és Most folyamatosan változó kontextusába helyezi az alkotótevékenységet és a befogadást is, műalkotásnak pedig a másként megélhető időt és teret kínálja fel, valamint az ebben az új térben és időben önmagával mint másikkal találkozó szubjektum gestaltlehetőségeit közvetíti. Legközvetlenebb tapasztalatainkat, a megszokásokat és az azonosságtudatunkban kizárólagosnak gondolt létszerkezetet igyekszik lebontani, a mindennapiság kitágított idő- és térérzékelésének megteremtésével. Abból

³ JOHANN LOTHAR SCHRÖDER: Bevezetés. A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése. In *A performance-művészet*. 15.

⁴ SCHRÖDER, i. m.

⁵ KAPPANYOS ANDRÁS: *Az ismételhetőség az avantgárdban*. Kézirat, az MTA archívumából. <http://old.mta.hu/fileadmin/nytud/bolyai/Kappanyos.rtf> (Utolsó elérés: 2016. szeptember 12.)

⁶ GILLES DELEUZE – FÉLIX GUATTARI: Rizóma. Ford. Gyimesi Tímea. *Ex Symposion*, 1996/15–16. *Fű – Fa*. 1–17.

a pozícióból indít, ahonntól a legközvetlenebbül válik hozzáférhetővé a lét a heideggeri értelemben.⁷

„A koncentrációképességünk a Coca-Cola-reklám harminc másodpercéig terjed, és annyi! Szóval, egy órát tölteni azzal, hogy leírod a neved, szinte elképzelhetetlen. (Abramović-módszer egyik alapgyakorlata.) Ahogy az is, hogy kinyitod és becsukod egy ajtót anélkül, hogy kimennél vagy bejönnél. Csak kinyitod és becsukod. Három óra lassú ajtónyitás és becsukás után az ajtó nem ajtó többé” – mondja Abramović a *Balkon* folyóirat 2007-es számában közölt interjújában.⁸

A performance Abramović-féle műveletei lassan túlléptek az élet és művészet határkérdéseinek konceptuális megjelenítésén, és a művészet által fellelhető és megtapasztalható valóságra kezdtek koncentrálni. Művészete tulajdonképpen a felmutatott valóságtól a performance-ban megtalált másik valóságig tart. Gyakorlataival rákérdez, sőt megszünteti az egyetlen valóság kizárólagos feltételezését, és a performance-szal – mint az aktuális valóság duplumával – már a művészet mint jelenlét reprodukciós terében találja meg azokat az energiákat, amelyek a transzmisszió rituális közegében a mindennapi megidézésével épp a mindennapi megugrását, ezáltal a szubjektum önmeghaladását teszik lehetővé.⁹ A performance művészetfelfogása távolságellenes. Ezt fejezi ki időbe vetettség és reprodukcióellenessége is. Abban az értelemben reprodukcióellenes, hogy a megismételhetetlenségben fellelt művészi energia, illetve a jelenlét ethosza nem engedi a műalkotástól mint folyamattól való eltávolodását. (Bár dokumentációra való igénye végig jelen van, ugyanakkor védi a benjamini értelemben vett aura fogalmát.¹⁰) Távolságellenességét mutatja nézőközpontúsága is. Ebből a szempontból teljesen mindegy, hogy a performance mit vált ki, undort, gyűlöletet, vágyat, félelmet, szeretetet, csodálatot stb. Ezek az érzések közvetlenül a szemlélt alkotásból, vagyis ilyen értelemben a tárgyból fakadnak (amelynek műalkotásjellege, tárgyiassága amúgy is problematikus).

⁷ MARTIN HEIDEGGER: *Lét és idő*. Budapest, 2007, Osiris. 33.

⁸ Nagytakarítás (Cleaning the House). Marina Abramović-csal beszélget Olu Oguibe I. *Balkon*, 2007/10. http://www.balkon.hu/archiv/2007/2007_10/03cleaning.html (Utolsó elérés: 2016. szeptember 12.)

⁹ A határátlépés alapvető gondolata a művészet visszavezetése az életösszefüggésre, a művészet előzetes létezésére a tapasztalati mindennapokban, amelyek mindenkori formája szögesen ellentétes értelmezéseket szült e visszavezetés értelméről és céljairól. PETER GROSEN: Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben. In *A performance-művészet*. 115.

¹⁰ A reprodukciós technika kivonja a reprodukáltat a hagyomány birodalmából. Amennyiben a reprodukciót sokszorosítja, egyszeri előfordulását a tömegessel helyettesíti. S mivel lehetővé teszi, hogy a reprodukció a befogadó mindenkori szituációjának megfelelően jelenjék meg, a reprodukáltat aktualizálja – ezáltal a műalkotásnak megszűnik az auratikus létezmódja, mely sosem válik el teljesen rituális funkciójától, amelyben eredetileg és első ízben tett szert használati értékre. WALTER BENJAMIN: *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*. http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html (Utolsó elérés: 2016. szeptember 12.)

A viszonyulás milyensége az a kapcsolat, amely összeköti a nézőt a performance-szal, miáltal a nézőnek, még mielőtt tudatosan távolodna, először közelednie kell, s így rögtön saját határait érzékeli. Nem véletlen, hogy megkülönböztetett fontosságra tesz szert ezekben a művészi megnyilvánulásokban a botrány vagy a tabu. Heidegger a *Lét és időben* ezt az – ő szavaival élve – eredendő megértő (a dolgozat esetében: nem megértő) együttlétet összekapcsolja az önismerettel. Az együttlétet pedig a gond fenoménjének kétféle megnyilvánulásával interpretálja.¹¹ „1. Leveheti a »gondot« a másíkról, és gondoskodásban a helyére állhat, beugorhat helyette. 2. Fennáll a lehetősége egy olyan gondozásnak, amely nem ugrik be a másik helyett, hanem inkább a maga egzisztenciális lenni tudásában elébe ugrik a másíknak, nem azért, hogy levegye a gondot, hanem éppen, hogy azt mint tulajdonképpen gondot visszaadja neki.”¹²

Higgins a performance által előtérbe helyezett identitáskérdéseket a fizikai és mentális próbatétellel köti össze: *az vagyok, amit meg tudok tenni*.¹³ Abramović *Rhythm 0* performance-ában arra kéri a nézőket, hogy tekintsék őt tárgynak, s tegyenek vele, amit akarnak a rendelkezésükre bocsátott 72-féle tárgy bármelyikével. A *Ritmus-sorozat* középpontjában a magára hagyott test, a kitett személyiség, illetve az akarat és a tett önmeghaladásra ösztönző kísérletei állnak. Az önmeghaladást a nézők számára a 72 tárgy szabad használati lehetőségei mindig összekötik a választásnak a cselekvésben formát kapó etikájával. A performer számára pedig kísérlet arra, hogy az elme milyen kontrolltevékenységre képes a test felett, s ezáltal milyen tudatmódosult állapotokat regisztrálhat saját magán. Orbán Jolán az esemény feltételeként épp ezt a kockázatvállalást említi meg,¹⁴ amely ugyanúgy a határátlépések, a határsértések kockázata is. A művészi és emberi szabadság ilyen radikális együtt gondolása a szabadság élményét értékítélet nélkül juttatja érvényre, esztétikai, etikai, politikai és társadalmi szintéren. Így a művészet Abramović által képviselt koncepciója: *az vagyok, amit meg tudok tenni, az az vagyok, amit megtehetek, és az az vagyok, amit megtehetnek velem* dimenzióival bővül. Jerom Rothenberg a minőségi megkülönböztetést a performance adaptálásánál használhatatlannak látja. „A mű értékét nem inherens formai vagy esztétikai jegyei adják – hanem az, amit tesz, vagy, amit a művész tesz, vagy, aki a helyébe lép.”¹⁵ A performance értelmezése sokszor azért ütközik nehézségekbe, mert az üres helyet olyan abszolút művészi formaként fedezi

¹¹ HEIDEGGER, i. m., 149–150.

¹² HEIDEGGER, i. m., 148–149.

¹³ DICK HIGGINS: A posztmodern performance jellegzetességei és általános ismérvei. In *A performance-művészet*. 87.

¹⁴ ORBÁN JOLÁN: *Testhatárátlépések – a performativitás kegyetlensége*. <http://kisebbssegkutato.tk.mta.hu/uploads/files/Orban-Jolan-Testhatarsertesek-2014.pdf> (Utolsó elérés: 2016. szeptember 15.)

¹⁵ JEROM ROTHENBERG: Új modellek, új nézőpontok: jegyzetek a performance poétikája elé. In *A performance-művészet*. 70–71.

fel, amelynek előkészítése tulajdonképpen a művész feladata, ugyanakkor a megteremtése a művész megsemmisülését is magával hozza. A performance a helyettesítés/a helyettesíthetőség műfaja, transzmisszió, amelynek során lehetőség nyílik arra, hogy a művész és a néző eggyé váljon, vagy épp helyet cseréljen. (Abramović egyik első amszterdami performance-ában négy órára helyet cserélt egy örömlánnyal, miközben maga helyett őt küldte el megnyitni az adott kiállítást.)

„A performance során összegyűjtöd a közönség energiáját annak érdekében, hogy átváltoztasd magad. De azután vissza is adod, mert végül az, amit abban az állapotban teszel, magával ragadja a közönséget. És ez generálja azt az energiát, ami téged stimulál. Ha nem vagy képes magaddal ragadni a közönséget, szakadék nyílik közöttetek, és a darab sikertelenségre van ítélve.”¹⁶ Abramović esetében a spiritualizmust sem mellőző művészi módszerek hitelesítik művészetének egyfajta rituális elgondolhatóságát, sőt átélhetőségét. Erika Fisher-Lichte a performance-t azzal különbözteti meg a rítustól, hogy a performance nem hozza meg a társadalmi státusváltás lehetőségét, míg a rítus igen.¹⁷ Ezeknek a művészileg nagyon precízen felépített együttléteknek a során Abramović a tudatműködésnek olyan mértékű letisztítására tesz kísérletet, amely által a dolgok előszöri befogadása válik lehetővé. Ezáltal a fegyelmezett, pontról pontra kidolgozott,¹⁸ a koncentráció magas fokán megvalósított munkamenet a váratlanságban bekövetkező tudati váltással az először észleltben, tehát a még nem lefordítottban vezet a műalkotás felé. Életművét a legtöbben az életrajziság felől szakaszolják, a rendkívül változatos performance-előadások egységükből adódóan, mint az élettörténet különböző pontján adott létreakciók is értelmezhetők. A biografikus felsorakoztathatóság mellett ezek a performance-ok számomra épp az abramović értelmezésben kialakított body art műfaji keresése felől válnak valamiképp csoportosíthatóvá. Kezdeti performance-ai összekapcsolódtak a test sebezhetőségének és sérülékenységének tudatosításával, valamint a birtokviszonyok különböző kérdéseivel. Később az Ulayjal készített performance-ok a szerelmi kapcsolatban létesülő hibrid testtudat kialakulását vizsgálták, a férfi-női elv különböző fizikai megnyilvánulásait, melyeket azután a statikus energia által létesített különböző kapcsolati formákban tettek önmaguk és a közönség számára megélhetővé. Legújabb művei olyan performance-ok, amelyekben minden eltűnt a térből,

¹⁶ Nagytakarítás (Cleaning the House). Marina Abramović-csal beszélget Olu Oguibe II. *Balkon*, 2007/11–12. http://www.balkon.hu/archiv/2007/2007_11_12/03takaritas.html (Utolsó elérés: 2016. szeptember 13.)

¹⁷ ERIKA FISCHER-LICHTE: *Sámánizmus és színház (Ritualitás és teatralitás)*. <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre75/Fischer-Lichte.htm> (Utolsó elérés: 2016. szeptember 13.)

¹⁸ Ha figyeled, hogy performance-od miként hat valódi életedre és partnereid valódi életére; és ha figyeled, hogyan befolyásolja a társadalmi és természeti környezetet – akkor ez a nyom követés is performance és alap kutatás lehet. ALLAN KAPROW: A nem-színházi performance. In *A performance-művészet*. 62.

csak ő maradt, és a közönség. Leegyszerűsítve, performance-ai abból a kérdésből indulnak ki, hogy *hová tűnik a test*. Mi vagy ki birtokolja a testet?

Hasonló kérdések felől közelít a művészethez egy másik Művésznő/Szerkesztőnő/Üvegezőnő, Ladik Katalin.¹⁹ Ő azonban nem a képzőművészetben, hanem az irodalomban, a költészetben keresztül jutott el a performance-ig. Az *Androgin a cseresznyés-kertben*²⁰ című, eredetileg 1985-ös, de 2006-ban újraserkesztett interjúbeszélgetésében a performance-t olyan szintetizáló művészetnek nevezte, melyben képes volt megtalálni a formával való érintkezési pontjait. Azóta szinte az összes alkotásában valami módon jelen vannak ennek a komplex művészi megnyilvánulásnak az irányai, jellemzői. A Nyitott Könyvműhely kiadásában jelent meg 2007-ben az *Élhetek az arcodon?*²¹ című regényes élettörténet. A cím a prosopopeia²² De Man-i olvasatát továbbgondolva, a performance eddig tárgyalt lehetőségeit felhasználva az olvasó formálhatóságának, alakíthatóságának igényével azt fejezi ki, hogy nem létezik ártatlan bevonódás sem az elbeszélő, sem az olvasó számára. A főszövegben ez az attitűd tovább erősödik a fejezeteket megelőző összefoglaló kis kanavász-szerű bejegyzésekkel, amelyek aktivizálják az olvasói elváráshorizontot, ráerősítve a szöveg variabilis létmódjára. Az alkotó, vagyis az önéletrajz által létrehozott szerző tehát nemcsak az alkotás, hanem a befogadás felől is aposztrofálja magát. A regény egyik részletét idézetve: „Az a hír járta rólam, hogy Újvidék főterén teljesen meztelenül egy ezüstbiciklin karikáztam végig. Az ehhez hasonló áltörténetek és történetek vezettek végül igazi és jelképes kiűzetésemhez” (68). Önmagára irányuló figyelme kiegészül a néző/olvasó figyelmével, így nem az autoritás elbeszélői beszédmódját működteti, hanem eleve a szétszóródását. Az önéletrajziság itt úgy jelenik meg, mint közügy. „Gyere velem a mitológiába, / amely rólam szól s ettől kockázatos, / Androgin vagyok; hazug. Tehát őszinte. / Csakis önmagamról adok információt, / s az mindenkit érdekel, tehát közügy. / Az önkínzás eredménye vagyok, az önszerelemé” (188).

Az önéletrajzhoz kapcsolódó írástevékenységet az *Élhetek az arcodon?* az alkotás tágabb, több médiummal számoló tevékenységével váltja fel. A regényben megteremtett szubjektum vállaltan három (elvégtelenített) perszónája által úgy vetíti ki magát, hogy a mindennapiság koreográfiái a művészi megnyilvánulás különböző formái által váljanak befogadhatóvá, ezzel az identitás állandó kereséseként az újraalkothatóság és újraélés mellett az újraolvasást, újralapozást is szuggerálja. Az élet-

¹⁹ *Ex Symposion*, 2010/72. *Ladik Kati*. Szerk. Ladányi István.

²⁰ KERÉKES LÁSZLÓ – LADIK KATALIN: *Androgin a cseresznyés-kertben* 1–3. http://tranzitblog.hu/androgin_a_cseresznyeskertben_ujratoltve_1/ (Utolsó elérés: 2016. szeptember 13.)

²¹ LADIK KATALIN: *Élhetek az arcodon?* Budapest, 2007, Nyitott Könyvműhely. (A továbbiakban az idézett szöveg mellett hivatkozom az oldalszámokra.)

²² PAUL DE MAN: Az önéletrajz mint arcrongálás. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*, 1997/2–3. 93–107.

rajz, bár a mindennapiság móduszába helyezkedik bele, mégsem a referenciapontok felől építkezik. Az önkeresés folyamatos kényszere hozza elő, mintegy melléktermékként, a szerzőhöz kapcsolódó életrajzi adatokat. Az életrajzi mozgás, a szöveg referencialitásaként legtöbbször egy művészi aktus leírásában, felelevenítésében (újraélésében), vagyis a művészetcsinálásban keresztül válik elbeszélhetővé vagy épp elbeszélhetlenné. A regény a különböző előadások, akciók, események dokumentációival megteremti saját műfaji szökekvonalait, a továbbdolgozott (továbbgondolt) képek, előadás-leírások, hangköltemények, fluxuslevelek az esemény felé tolják a szöveget. Ladiknál a dokumentum sosem elsősorban rögzít, hanem továbbír. Olyan extra tereket nyit, amelyekben a történet mint történés aktualizálódhat. Túllép az emlékező rekonstruáló beszédmódon, ezáltal a regény temporalitását összeköti a jelenlét performatív művészetpoétikájával. A jelen idő a kötetben szereplő képek, illetve hangköltemények által válik leginkább érzékelhetővé. Az olvasó feladja olvasói mivoltát a képek megfigyelésekor, és akarva-akaratlanul szerepbe lép a hangköltemények mediális ösztönzése által. A szöveg partitúra, amit az olvasó kell, hogy megszólaltasson. *kr / kr kr kr / zs ny hr hr hr / jaaaaaaaaaaaaaaaaaj / sssssssssssssssss /* (161). Az idézett vers Ladik Artaud-nak dedikált performance-ából származik. „A beszédből a színházban immár csak az használható fel, ami a szavakon kívül van, ami a térben bontakozik ki, ami elidegenítő hatású és az emberi érzékenységet rezegteti meg.”²³ A *Poemim* című regényben többször megidézett performance-ban poétikájának archoz, gesztushoz és hanghoz kötöttségét mutatja be. A versnek teste van Ladiknál. A deleuze–guattarii értelemben vett szervetlen test²⁴ megvalósításának folyamata a testből és hangból fakadó vers fiziológiai és versnyelvi fúziója. A *Poemim* az arc és a hang különböző deformításai által hívja elő a verset, amely így az újraalkotásban, az új sokszor még értelmezhetetlen paradigmájába, varriációként íródik. Feltételeit az érzékeléshez és nem az értelmezéshez köti. Így a visszafelé szívott levegővel történő hangképzés vagy a beszédtempó felgyorsítása van, hogy rekonstruálhatatlanná teszi az elhangzott versegységet. A szövegek a *Poemim* esetében is különböző perszónákat feltételeznek, akik a testet használják bázisul, de oly módon tudják elidegeníteni, hogy a néző-hallgató számára kérdésessé válik, hogy a test birtokolja a hangot, vagy a hang a testet. Samu János egy-egy alternatív oralitásról beszél Ladik hangeseményei kapcsán, amelyekben a száj, az evés, a testi összevegyülés és egymásba hatolás deterritorializálódik, és a nyelvi esemény orgánumává válik. A zajokból és zörejekből a felszín hangértékei lesznek/lehetnek egy különösen sérülékeny választvonal konstituálói, amelyek a beszélő test és a referált valóság között helyez-

²³ ANTONIN ARTAUD: A Kegyetlen Színház első kiáltványa. In *Színházi Antológia. XX. század.* Szerk. Jákfalvi Magdolna. Budapest, 2000, Balassi Kiadó. 120.

²⁴ GILLES DELEUXE – FELIX GUATTARI: Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet. Ford. Szabó Attila. *Theatron*, 2007/3–4. 38–49.

kednek el, miközben működésükkel a beszélő testet is kiemelik a referencia tartományából, amelyhez egyébként (az értelem aktusának hiányában) maga is tartozik.²⁵

A performance Ladiknál saját költészetének metatextusaként is felfogható. A test felidézi a már megírt verseket, úgy, hogy közben újakat hoz létre. A *Poemim* című archív videófelvétel végén lévő maszkakció például Ladik regényében szereplő zárszónak, (*Egy*) *Ki ez a nő, aki meszel bennem?* és a *Csendélet halakkal* című versben poétikailag megteremtett kétszeres némaság, az érzékszerveket ért abúzus (*sebzett szájjal, kocsonyás szemmel*) testnyelvi idézete is. A performance-ban traumatizálódó testtel s testben történő műalkotás, mint folyamat, így a műalkotás helyévé válik.

²⁵ SAMU JÁNOS: *Határpoétikák. Redukció mint intenzív nyelvhasználat Domonkos István és Ladik Katalin költészetében*. <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/14768/samu-janos-phd-2014.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Utolsó elérés: 2016. szeptember 13.)

